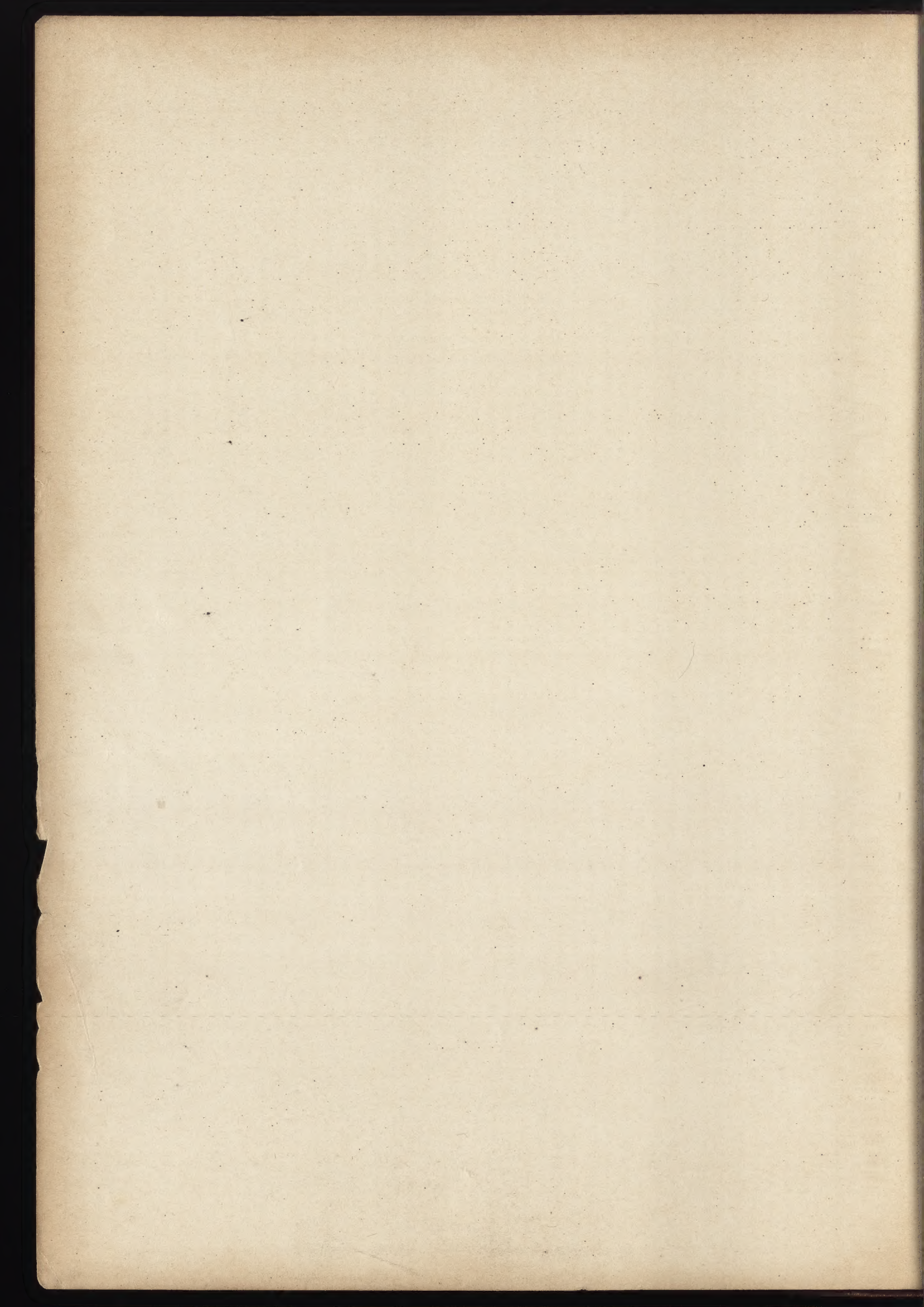
TIZIAN

DES MEISTERS GEMÄLDE
IN 230 ABBILDUNGEN









TIZIAN

KLASSIKER DER KUNST

IN GESAMTAUSGABEN

DRITTER BAND

TIZIAN

STUTTGART UND LEIPZIG
DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
1904



Berlin, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,75

Portrait of Titian

Selbstbildnis
Um 1550

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

TIZIAN

DES MEISTERS GEMÄLDE

IN 230 ABBILDUNGEN

MIT EINER BIOGRAPHISCHEN EINLEITUNG

VON

Dr. OSKAR FISCHEL



STUTTGART UND LEIPZIG

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT

1904

Von diesem Werk ist eine Luxusausgabe in hundert numerierten Exemplaren auf eigens dafür angefertigtes feinstes Kunstdruckpapier gedruckt worden. Der Preis des in einen vornehmen Lederband gebundenen Exemplars dieser Luxusausgabe beträgt 27 Mark

Papier und Druck der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart



Pieve di Cadore

TIZIAN

SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

In den Bergen von Cadore, deren scharfe Zacken man abends von der Lagune aus blau in die klare Luft ragen sieht, ist Tizian zu Hause.

Die Straße von Italien nach Tirol führt hier in raschem Wechsel an den düsteren Granitriesen der Dolomiten und saftig grünen Matten vorüber, im Tal der herabbrausenden Piave entlang, die kühne Brückenbögen überspannen. Ein Kastell beherrscht das Tal und den Ort. Berge und düstere Wälder, Schluchten, grüne Abhänge und alte Burgen — es waren die ersten Natureindrücke des Malers, die ihm zeit seines Lebens treu bleiben sollten, mit manchem andern von der Heimat.

Aus der kräftigen Bevölkerung, die in den Bergwerken das Erz gewann oder als Holzfäller in den Wäldern das Baumaterial schlug, das drunten in Venedig in unendlichen Flößen lagerte, hob sich schon seit Generationen die Familie der Vecelli durch Tüchtigkeit und Ansehen heraus. Gregorio Vecellio, des Künstlers Vater, hatte sein halbes Leben als Soldat der Republik gedient und stand in öffentlichen Aemtern an der Spitze der heimatlichen Gemeinde von Pieve di Cadore, als Tizian 1477 geboren wurde. Ehren, doch nicht Reichtümer waren der traditionelle Besitz seiner Familie. Der Vater mag nichts Befremdliches darin gesehen haben, als sein Sohn sich der Kunst zuwandte.

Bei den Malern von Heiligen- und Weihbildern in den Alpennestern war für einen angehenden Künstler kaum das Handwerkliche zu lernen. Der Unterricht in der Kunst aber begann in jener Zeit früh. Als Kind von neun oder zehn Jahren kam Tizian,

zugleich mit seinem wenig älteren Bruder Francesco, in die Lehre nach Venedig, wo ein Bruder des Vaters wohnte.

Von da an fließen über sein Leben die Nachrichten so spärlich, daß wir kaum seinen Lehrer wissen. Fast läßt es gleichgültig, ob er die Anfangsgründe bei dem unbedeutenden Sebastiano Zuccati gelernt habe, wie eine Quelle berichtet, oder ob er Schüler des Giovanni Bellini, wie Vasari erzählt, geworden sei. Wir finden ihn tatsächlich erst wieder als Dreißigjährigen, auf der ersten Höhe angelangt und im Wettkampf mit den größten Kunstgenossen.

Oft ist hervorgehoben, wie auf das Kind des abgelegenen Landstädtchens das bunte, geschäftige Leben der Meerbeherrscherin gewirkt haben mag. Durch den Wechsel der Szenerie muß es verwirrt, gehoben, der Maler in ihm erregt worden sein. Oben in den Bergen die Landschaft starr und fast erdrückend in ihrer Majestät: überall derselbe Blick auf die gleichen ragenden Felswände, wechselnd nur, wenn Wetter darüberziehen — sonst immer gleichmäßig unberührt und erhaben. In der Lagunenstadt auf Schritt und Tritt ein andres Bild in diesem Gewirr von Gäßchen und Kanälen; überall ist der feste Boden zu Ende, und man sieht die Gestalten gegen die helle Luft oder den reflektierenden Spiegel des Wassers. Feiner Wasserdunst erfüllt die Atmosphäre, der das Licht goldig färbt und das Wunder vollbringt, alle Farben in ihrer Kraft zu heben und harmonisch zusammenzuschließen. Keine Figur fast, die nicht Silhouette vor der Luft oder ihrem Spiegelbild im Wasser wäre, aber auch kein Schatten, den nicht das Licht wenigstens als Reflex färbte und durchschiene. Das stille und doch so reiche, zauberwirkende Leben der Elemente scheint sich den Schauplatz eigens gewählt zu haben; in diesem Völkerjahrmarkt vom Fondaco der Türken zum Rialto, vom Rialto zur Riva de' Schiavoni ist alles Farbe und Schimmer; an fremde, bunte Trachten, köstliche Stoffe, Teppiche war das Auge hier gewöhnt, und immer schon lebte ein starker Sinn für Farbe sich selbst in der Architektur aus; der angesammelte Reichtum der großen Handelsstadt ließ zum kostbarsten Material greifen; seit S. Marco in vielfarbigen antiken Marmorstücken aus der Levante errichtet und mit Goldmosaik übersponnen war, ging die Baukunst gern diese malerischen Wege; Marmorverkleidung in verschiedenen Farben ist hier die Regel an den Fassaden der Kirchen und Paläste, Fresken über die Breite der Häuser, und der einfachste Ziegelbau erhält seinen Schmuck durch ein paar glasierte Steine oder Fliesen; orientalische Gebräuche werden hier heimisch, und ihre Farbigkeit, für einen andern Himmelstrich ersonnen, findet hier ein unendlich dankbares Echo. Nirgends in Italien — und vielleicht überhaupt nur noch in Holland — erscheinen die Wunder der Malerei so selbstverständlich, aus der Umgebung heraus begreiflich wie hier, wo die Bellini, Tizian, Paul Veronese malten.

Zur Zeit, als Tizian diese Szene betrat, hatte die venezianische Kunst die Fähigkeit erlangt, der Spiegel dieses farbigen Lebens zu werden. Wie so vieles, verdankt sie auch diesen Fortschritt dem Festland. Der alte Jacopo Bellini hatte mit seinen Söhnen Gentile und Giovanni in Padua gearbeitet, wo gerade damals der stärkste Genius der Frührenaissance in Oberitalien, Andrea Mantegna, der Malerei eine neue Welt aufschloß. Die Wände, die er zu bemalen hat, scheint er durchbrochen zu haben. Unter Blumengirlanden und Bögen hindurch sieht man lebendige Szenen spielen, großartig ernst und sicher in den Gestalten, die vollendet sich runden im hellsten Licht; und vorüber an ihnen, über sie hinweg trifft der Blick auf Straßenfluchten in silberner Sonne und hellen Schimmer auf den weiten Landschaften.

Man begreift leicht, was aus dieser Licht- und Luftperspektive werden mußte in der Hand von Künstlern, die mit offenen Augen den Zauber der wassergesättigten Atmo-

sphäre, ihr Spiegelbild im Wasser und ihre Reflexe empfanden. Als neue Gunst des Schicksals kommt durch Antonello da Messina, vielleicht aus Flandern gebracht, die Oelmalerei, und die Künstler, die der zähen Temperatechnik schon Erstaunliches an Weichheit des Tons abgewonnen hatten, werden jetzt zu Zauberern der Farben und durchleuchteter Schatten.

Gentile Bellini schildert den sonnigen Marcusplatz mit dem glitzernden Mosaikschmuck der Kirche als Abschluß, die schimmernde Prozession, die Gruppen, die den Platz erfüllen. Giovanni malt in seinen Altären für die Dämmerung der Kirchen die sanftblickenden Madonnen, träumerische Heilige vor Marmor und Goldmosaik, oder öffnet neben dem Thron unterm Baldachin der Gottesmutter den Blick in reizende Landschaften. Antonello fesselt in seinen Porträts junger Venezianer zum erstenmal den Beschauer durch die Lebhaftigkeit des aufblitzenden oder sanft gleitenden Blicks.

Wer zum Maler geboren war, mußte es damals in Venedig auch ohne Lehrer werden. Mit dieser Kunst erwuchs Tizian. Wie seine Gestalt dann aus dem Dunkel hervortritt, schreitet er mit den Größten zugleich in die Hochrenaissance hinein.

Giovanni Bellinis Werkstatt hat den Ruhm, die Wiege dieser Kunst gewesen zu sein. Aus ihr geht mit Giorgione, Palma, Sebastiano, wahrscheinlich auch Tizian hervor, ja der alte Meister selbst hat noch in seinen späteren Bildern mitgeholfen, die neue Zeit heraufzuführen.

Als Giorgione, kaum zweiunddreißigjährig, 1510 von der Pest hingerafft war, hatte er für Jahrzehnte der venezianischen Kunst ihre Wege gewiesen. Der nächste, der sie bestimmen und weiterführen sollte, war Tizian. Aber er, der uns als der vielseitigste Genius der venezianischen Kunst erscheinen muß, kam zu voller Selbständigkeit und Entfaltung der eignen Natur fast erst mit vierzig Jahren.

So seltsam es bei seiner Größe klingt: er zeigt sich in den früheren Werken nie ganz unbeeinflußt; immer wieder tönt irgend eine Anregung mit, nicht immer von Aelteren oder Stärkeren; nur von solchen, die früher zur Stetigkeit und zum Selbstbewußtsein gelangt waren, als er. Dabei gibt es kaum ein Werk, das ihn, wie Jugendwerke pflegen, noch suchend oder tastend zeigte. Die Halbfigur des toten Christus in der Scuola di S. Rocco (S. 1), vielleicht nach dem Vorbild der durch Giovanni Bellini berühmt gewordenen Komposition, ist nicht sicher erweislich sein Werk. Das früheste, ihm bestimmt angehörende Bild, das wir datieren können, knüpft an ein bedeutendes Zeitereignis an.

Unter dem Befehl des Jacopo Pesaro segelte 1502 eine päpstliche Flotte, zu der Venedig ein starkes Kontingent gestellt hatte, gegen die Türken und entriß ihnen die Insel Santa Maura (Leukadia). Der Sieg hat etwa 20 Jahre später seine Verherrlichung in der berühmten großen Madonna des Hauses Pesaro gefunden. Aber gleich damals hatte sich der venezianische Feldherr malen lassen, wie er, vom Papst empfohlen, das Banner mit dem Borgiawappen fassend, vom heiligen Petrus den Segen empfängt, während die Flotte hinten vor der Zitadelle des Hafens zum Auslaufen bereit liegt (S. 2). Noch verrät sich in der Darstellung des Heiligen auf seinem merkwürdig heidnischen Thron eine gewisse jugendliche Befangenheit, ganz reif und unübertrefflich sicher aber ist der erregte Zug gegeben, mit dem sich der Pesaro vor dem Thron niedergeworfen hat, und die beiden lebendigen Profile, von denen das des Papstes Alexander VI. nicht einmal nach dem Leben gemalt sein kann. Und diese Porträtköpfe empfangen ihr eigentümliches Leben durch den ganz seltenen Hintergrund, den Blick auf den Hafen mit den kurzen springenden Wellen, dem wie im Morgenlicht sich aufhellenden Himmel. Ein frischer Windhauch scheint in den Enden des Banners zu spielen.

An diese landschaftlichen Stimmungen hatten der alte Bellini und vor allem Giorgione das Auge gewöhnt. Aehnliche Anregungen kreuzen sich in den frühen kleinen Madonnenbildern; die Halbfigur der Jungfrau mit dem stehenden Kinde in der Mitte des niedrigen Breitbildes, zu den Seiten Landschaft oder Heilige, die im Halbschatten herantreten, das war die Anordnung, für die Bellini das unübertreffliche Muster gegeben hatte.

Aber Tizian durchbricht die Symmetrie, wenn auch nur leicht, wie in der Zigeunermadonna in Wien (S. 3). Leise neigt sich das Antlitz zur Seite, das Kind in klarer Schönheit steht nach rechts herüber, der Hintergrund ist zu zwei Dritteln vom grünen Vorhang verdeckt. Ein weiches Licht fällt auf die geneigten Köpfe und legt, Stirn und Augenlid erhellend, das Auge selbst in träumerisches Dunkel. Dasselbe Licht läßt auch die Hügellandschaft nur wie verhalten atmend erscheinen, in der ein Wanderer einsam unter dem Baum Rast hält. Es ist dieselbe feierliche Klarheit, die Giorgione in seiner Madonna von Castelfranco malte, nur eine andre Tageszeit.

In der Kirschenmadonna (S. 10) ist rein äußerlich, vielleicht auf Wunsch des Bestellers, die alte symmetrische Komposition Bellinis mit dem Schattentuch gewahrt, aber die Fülle und freie Schönheit der Gestalten, das fast übermütige Wesen der Kinder bringt schon jenes erwachte Lebensgefühl hinein, das mit der Hochrenaissance in die venezianische Kunst ihren Einzug hält. Meist befreien sich die Gruppen von jedem Zwang; was im Weihbild des Jacopo Pesaro noch erst versucht schien, die Hauptgestalt, das Ziel der ganzen Bewegung aller andern Figuren seitlich anzubringen und so aus der bloß andächtigen Versammlung eine bewegte Gruppe zu machen, dieser Schritt zur Belebung des Bildes wird jetzt die Regel. So treten die Heiligen wie Führer eines andächtigen Zuges zur Madonna, die ganz mütterlich-menschlich mit dem Kinde beschäftigt unter einer Halle sitzt (S. 4, 5). Dann wird das Kind aufmerksam: es strebt den Herantretenden entgegen, wendet sich vielleicht von einem Spielgenossen einem neuen zu (S. 8), nimmt die Huldigungen spielend an, wie bei der Madonna in Madrid, zu der die heilige Brigitte mit ihrem Gatten Ulf kommt (S. 6), oder die Madonna mit Antonius dem Abt (S. 1), deren Kind vom kleinen Johannes mit Blumen beschenkt wird.

Wie in einer Landschaft über die Wolken Schatten ziehen, so ist das Licht auf den Gruppen verteilt. Dadurch entsteht etwas ganz Neues, auch wenn Tizian die alte symmetrische Anordnung aus irgend welchem Grunde bewahrt. So gewinnt die farbige Pyramide in der Kirschenmadonna ein neues Interesse; so wird in dem großen Votivbild der Salute der strenge Bau der Gruppen seltsam belebt durch diesen Wechsel der Beleuchtung (S. 7). Kein Florentiner hätte es gewagt, den Kopf der Hauptgestalt in Schatten zu legen. Aber auch nie würde ohne diese Halblichter Blick und Ausdruck eines Auges so überzeugend und beseelt sprechen können, wie bei diesen vier Helfern aus der Pestgefahr, die um den Patron der Inselstadt versammelt sind.

Das Bild war der Dank für Abwendung einer Seuche, die schon im Jahre 1504 Venedig bedrohte. Vasari erzählt, daß schon zu seiner Zeit, kaum fünfzig Jahre später, viele darin ein Werk Giorgiones sahen.

Auch für uns noch genügt das wenige, was uns von Giorgione erhalten ist, ihm alles Größte zuzutrauen. Wenn bei Tizian ein Auge in innerem verhaltenen Feuer blitzt, wenn ein Blick weich und sinnend unter den halbgesenkten Lidern hervorstreift, wenn in einer unberührten Landschaft bunte Gestalten sich unbewußt, als wollten sie den Schauplatz ihres Geschicks erst finden, verloren zu haben scheinen — alles, was jugendlich, verträumt, wie selbst erlebt anmutet, was von seelischem Reichtum oder von Leiden und Schicksal erzählen will, was auf der schmalen Grenzlinie zwischen

beiden zu liegen oder harmonisch in sich zu ruhen scheint, was uns zusammenklingt in dem Namen Giorgione, ist auch der junge Tizian. Er trat ins zweite Menschenalter, als er begann, sich jenem ebenbürtig zu fühlen.

Im Jahre 1507 spielte in Venedig einer jener freien Wettkämpfe, an denen die italienische Renaissance reich ist, auf einer Stelle noch dazu, auf der ganz Venedig sein Auge hatte. Damals war das Kaufhaus der Deutschen, der Fondaco de Tedeschi, dicht am Rialto, dem täglichen Sammelplatz der Bürger, der Nobili und der heimischen und fremden Kaufleute, nach einem Brand neu errichtet. Für die Kapelle hatte Dürer bei seinem Aufenthalt dort 1506/7 das große Bild des Rosenkranzfestes gemalt. Da



Die Gerechtigkeit
Nach dem Stich von Zanetti nach Tizians untergegangenem Fresko am Fondaco dei Tedeschi in Venedig

Venedig den Fremden kostbares Baumaterial nicht gönnte, so hatte man als Fassadenschmuck die Freskomalerei gewählt.

Der Auftrag war zwischen Giorgione und Tizian so verteilt, daß dieser die Front nach dem Kanal, jener die Seite nach der kleinen Gasse zu dekorieren hatte. Vielleicht hat Giorgione selbst die ihm allein zugefallene Aufgabe so geteilt.

Das Unglück hat es gewollt, daß von diesen ersten großen Probestücken der venezianischen Hochrenaissance nichts auf uns kommen sollte. Seeluft und Nordwind sind hier dem Fresko selbst in Innenräumen verderblich. An bemalten Fassaden, die im Festland noch vielfach Spuren des alten Glanzes zeigen, hat sich in Venedig selbst nichts erhalten. Schon im siebzehnten Jahrhundert waren diese Fresken dem Untergang geweiht. Im achtzehnten hat man nach den Resten in ziemlich stillosen Stichen

wenigstens die Komposition festzuhalten gesucht. Heute kann selbst das „liebevoll suchende Auge“, dem Burckhardt die letzten verblichenen Spuren empfahl, nichts mehr entdecken als einen rötlichen Fleck zwischen zwei Fenstern nach dem Kanal.

An Tizians Bildern rühmte man im Gegensatz zu des andern glühender Farbe die Wahrheit des Tons; in seinem Fleisch „schien das Blut wirklich umzulaufen, so daß die Kunst des Malers in Schöpferkraft überging“.

Ein Zufall hat uns gerade die eine Komposition der Justitia erhalten (siehe umstehende Abbildung), die Vasari zusammen mit denen Giorgiones besonders tadelnswert fand, weil sie „nichts zu bedeuten“ scheinen. Dem Florentiner Manieristen war es unverständlich, daß der Venetianer hier nicht „bestimmte Historien“ dargestellt „oder die Taten eines hervorragenden Helden der alten oder neuen Zeit“.

Die Sinnenfreude venezianischen Lebens, dekoratives Feingefühl, gestaltungsfreudige Phantasie hatten hier über dem Wasserspiegel des Kanals, an diesen unregelmäßigen malerischen Architekturen ihre vornehmste Aufgabe, das Auge zu erfreuen, gut verstanden. Und mit einem Schlage war damals für die Kunst die profane und heidnische Welt erobert, die sich in Venedig allein jetzt ein Jahrhundert lang unbefangen gibt, während die Florentiner vom Schlage Vasaris, wenn sie ihre glatten Mythologien malten, selbst die Venus nicht mit ihren Pedanterien verschonten.

Wir können die Größe venezianischer Kunst auch an andern Künstlern messen, die ihr Glück gerade in diesen Jahren herbeizog. Von 1505 bis 1507 ging Dürer hier mit offenem Blick umher; auf seiner Berliner Madonna kommt der kleine Johannes ganz wie bei Tizians Kirschenmadonna mit Blumen herbei, und in dem kleinen Dresdner Cruzifixus kämpft die Natur den gewaltigen Kampf mit in jener ganz neuen Beseelung, die ohne Giorgione nicht denkbar wäre. Und 1508 steht ein ganz andrer vor diesen Wundern der Malerei: Fra Bartolommeo; er vergißt für einige Zeit fast das plastische Gefüge seiner Gruppen und bringt ein feines Gefühl für goldige Schatten und gleitende Halblichter nach Florenz zurück.

Diese glänzende Blüte trifft in eine der Kunst nicht gewogene Zeit. Der Krieg der Liga führte damals Venedig an den Rand des Verderbens.

Dieselbe Pest, der 1510 Giorgione zum Opfer fällt, vertreibt viele Künstler. Wie Sebastiano damals nach Rom, so geht Tizian nach Padua: dort bietet sich Ersatz für das, was am Fondaco verloren gegangen ist; wir lernen ihn als Monumentalmaler kennen.

Von der Freskenreihe in der Scuola del Carmine gehört nur die Begegnung an der goldenen Pforte (S. 14) ihm an. Etwas flüchtig hingeworfen, hat die Gruppe von Joachim und Anna doch ihren Reiz durch die rückhaltlose Gebärde von Herzlichkeit, mit der die Gatten einander entgegeneilen. Züge wie der in der Eile herabsinkende und durch den vorgestreckten Arm unschön gespreizte Mantel läßt Tizian schon hier unvermittelt und ungeglättet stehen, weil er sich davon besondere Lebendigkeit verspricht. Doch hat die dahinter sich öffnende Landschaft mit Architektur und Figuren etwas Unaufgeräumtes und wirkt nicht eben günstig für die Hauptgruppe. Um so hinreißender ist der Eindruck der Szenen aus dem Leben des heiligen Antonius (S. 15, 16) in der Scuola del Santo. Die notwendig rasche Arbeit des Fresko kommt hier dem dramatischen Element zugut, das zum erstenmal in der venezianischen Kunst von einem jugendlichen Feuerkopf auch gleich mit Meisterschaft gehandhabt wird.

Wild und gewagt, ja dämonisch ist die Szene des Eifersüchtigen, der seine hilflos widerstrebende Frau in einsamer Berggegend niederstößt: sein rot und weißer Rock hebt sich seltsam wild vom Grunde ab.

Das große Bild zeigt das auf Gebet und Geheiß des Heiligen plötzlich für die Treue seiner Mutter zeugende Kind — hier pflanzt die Erregung sich in kurzen Wellen-

ringen von der Hauptgruppe nach den Seiten fort. Köstlich sind die lebendigen Bewegungen, der sprechende Ausdruck der schöngerundeten Figuren, der beschämte, eben noch trotzig zweifelnde Gatte, die Verdächtigte in ihrer reinen Frauenwürde, der Heilige noch kniend voller Freude über sein erfülltes Gebet, der Chor schöner Männer und schönerer Frauen. Ein hoher Luftraum über den Figuren hebt wie in Bellinis späten Altarbildern die Bedeutung des Vorgangs, frei geteilt in die antikische Architektur und den Landschaftsblick mit kühnen Baumsilhouetten. — Wie ein Sommerabend liegt dann im dritten Bild das weiche Licht über Menschen und Landschaft. Durch den Heiligen kommt aller Sturm zur Ruhe. Ein Jüngling, der im Jähzorn seine Mutter geschlagen, hat sich in reuiger Verzweiflung den Fuß abgehauen. Da erbarmt sich seiner Antonius und heilt ihn.

Man darf hier die Probe auf das oft zitierte Urteil machen: „Wenn Tizian in Rom gewesen wäre und die antiken Statuen gesehen hätte, so würde er Bewunderungswürdiges geleistet haben." Ein antiker Claudius mit seiner großartig nobeln Stellung ist ihm gerade gut als Fleck vor der dunkeln Masse, oder um der toten Mauer etwas Adel zu geben. Von der schönen Ruhe alter Reliefs hält er sich zum Glück fern.

Ohne diese bewegten Fresken in Padua hätte sich des jungen Künstlers Wesen uns nur einseitig offenbart. Denn sonst macht sich das dramatische Element, später sein Merkmal in allem, noch nicht geltend. Wie unter einem Schleier liegt in den Bildern aus dieser Zeit die Leidenschaft verborgen.

Als Tizian 1512 nach Venedig zurückkehrte, fand er die Bahn frei; ebenbürtig konnten damals nur der mehr als achtzigjährige Bellini und Palma gelten. Er tritt jetzt Giorgiones Erbschaft an.

Seine schlummernde Venus, das herrliche Dresdner Bild, beendete er und fügte die Landschaft hinzu.

Die „himmlische und irdische Liebe" hätte genügt, Tizian mit jenem romantischen Nimbus zu umkleiden, in dem wir seinen großen Genossen sehen (S. 21). Wie ein Bekenntnis, der geheimnisvolle Ausdruck einer einzig tiefen Empfindung mutet die Nachgeborenen das Bild an, das den Zeitgenossen oder dem Besteller und seinem Kreis nicht einmal Allegorie, vielleicht nur Illustration eines Mythus war, der auf das eigne Leben sich beziehungsvoll anwenden ließ. Der heutige, halb theologische Name des Bildes wird Schall und Rauch, sobald man nur fragt, welches denn von diesen beiden Frauen die himmlische, welches die irdische Liebe ist. Die „unberührte und gesättigte" Liebe kommt dem Wesen des Bildes nicht näher. Und doch gibt das Bild dem Auge die beste Antwort: ein Gegensatz besteht zwischen den Gestalten, der mit allen Mitteln herausgehoben ist. Daß es Venus ist, die hier mit ihrer Ueberredung einer spröden Sterblichen naht, sagt ihr Begleiter Amor, sagt vor allem der Blick, der wie ein lockendes: „O wüßtest du . . ." ihre Worte begleitet. Die irdische Frau ist von dem Schloß im Morgendämmer herabgekommen zu dem stillen Platz; die Laute liegt unberührt unter ihrem Arm, die Rose zerpflückt am Brunnenrand; die ersten Strahlen der Sonne streifen den Himmel und treffen schon den Turm und leuchten hier in den Schatten des Gebüsches. Ueberall erwacht das Leben: Jäger ziehen aus; der Reliefschmuck des Brunnens spricht von Erwachen und Aufbruch, Kaninchen, Schmetterlinge, alles mahnt leise zu neuem Leben; in dem sonst ruhig murmelnden Brunnen plätschert es heut, und die fremde Stimme drängt sich sanft an das Ohr der widerwillig Lauschenden. „Medea von Venus überredet" mag die bündigste Deutung sein, keine Erklärung aus dem Gedankenleben jener Tage heraus und kein noch so hochgegriffener Titel kann die Wirkung des Werkes erhöhen oder schwächen, das „erst in unsern Zeiten zu seiner vollen magischen Gewalt über die Menschen gelangt ist".

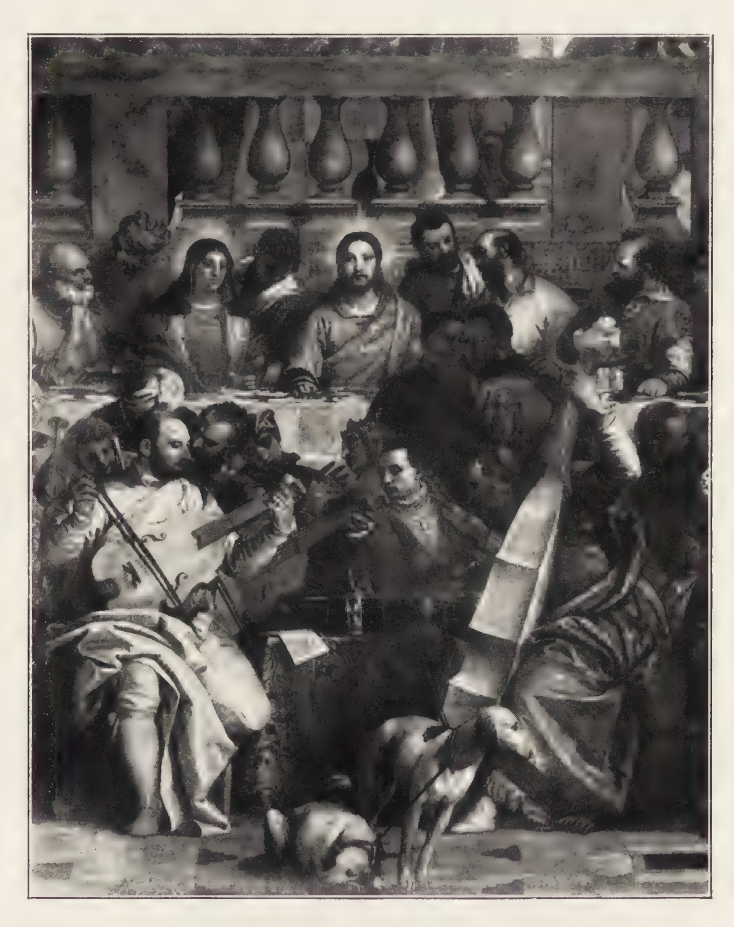
Gewiß auch nicht ohne literarische Anregung entstanden die „Lebensalter“ (S. 20), aber sie sind in ihrer zu den Sinnen sprechenden Schönheit erhaben über alle Interpretation. Das Liebespaar, schlummernde Kinder, der Greis im Vorausschauen des Todes, und rundum die eben verjüngte Welt in wunderbarem Reichtum ausgebreitet.

Es liegt in allem, was Tizian damals malte, etwas wie Frühlingslust, als ob das entzückte Auge in allen Gegenständen der Schöpfung nur Vollkommenes sehen könne, in Menschen wie in der Landschaft. Der Adel dieser Vollkommenheit erlaubt es, darin den heiteren Tummelplatz der wonnigsten irdischen Empfindungen zu suchen, und zugleich die heiligsten Vorgänge in die Sphäre des Ungewöhnlichen zu heben. Weltlich oder andächtig gestimmt, man hat den Eindruck, daß Gestalten, denen hier zu wandeln und zu ruhen beschieden ist, ein höheres Leben innewohnen muß. Die beiden Londoner Bilder, das „Noli me tangere“ (S. 19) und die Rast der heiligen Familie mit dem jungen Hirten (S. 17), sind Beispiele dafür. Mehr und mehr drängt in ihnen jene sprühende Lebendigkeit hervor, die in den Paduaner Fresken angekündigt, bald in mächtigem dramatischen Strom durchbrechen soll. Und gleichwohl steht der Meister hier noch einmal — zum letztenmal — unter dem Einfluß eines andern: Palmas. Der Maler von Bergamo, jünger, aber früher entwickelt als Tizian, hatte damals die Stufe erreicht, die er nicht mehr überschreiten sollte. Landschaften wie der schöne Hintergrund auf seinem Bild Jakob und Rahel in Dresden, die ungezwungenen, rhythmisch schönen Versammlungen heiliger Männer und Frauen im Freien, dies Zusammenklingen farbiger Gestalten mit dem tiefen Grün waldiger Berge und Hügel hatte Tizian vor Augen. Einen sonnigen Frauentypus, ein volles, zartes Gesicht mit klarem Profil und glänzenden Augen hatte Palma für sich zu entdecken das Glück gehabt. Als „Violante“ hat sich ihrer die Sage angenommen. Die „Tochter Palmas“ soll in Tizians Herz den Funken entzündet haben. Eine große Aehnlichkeit besteht zwischen der Geliebten des Hirten, der Magdalena, der Venus in der Himmlischen und irdischen Liebe und Palmas Eva in Braunschweig. Doch spräche das nur erst für das gleiche Modell, und leicht könnte jener Roman erst nachträglich zu diesen Illustrationen erfunden sein. Sicher sind gewisse, derbe Figuren und volle, blonde Typen — Johannes in der Taufe Christi (S. 18), der Hirt in den Lebensaltern, die Madonna und der kniende junge Bauer in London —, an denen der Bergamasker kenntlich ist, auf Tizian damals nicht ohne Einwirkung geblieben.

Aber der Grundton in seiner Kunst bleibt immer noch Giorgione. In seinem Geist belebt sind all diese strahlenden Halbfiguren, deren rätselhaft dunkler Blick mit dem Beschauer Fühlung zu suchen scheint. Die männlichen Bildnisse dieser Zeit — vom sogenannten Ariost (S. 11) bis zum „Mann mit dem Handschuh“ (S. 31) — gehören zu denen, die „eine ganze Geschichte“ erzählen. Sie gelten darum vielfach noch heute als Giorgiones Werke. Bei keinem hielt man an diesem Namen zäher fest wie bei dem „Konzert“ im Palazzo Pitti, in dem man freilich mehr zu sehen versucht ist als ein Gruppenporträt. Und doch ist das Bild vielleicht nichts als der Dank für eine köstliche Stunde. In Venedig sind Musik und Malerei von jeher Nachbarn. Für Giorgione, Tizian, Sebastiano war sie Lebenselement; als Paolo Veronese auf der Hochzeit von Kana sich selbst, Tizian und Bassano malt, führt er sie als Musiker ein, Tizian mit der Baßgeige (siehe nebenstehende Abbildung). Man könnte denken, daß mit diesem „Konzert“ ein Austausch stattgefunden habe: der Augustinermönch gab mit seinem Spiel, was er besaß, und der Maler dankte mit seiner Kunst, indem er den vorüberrauschenden Moment verewigte, er verstand, ihn im Beschauer neu zu erwecken. Denn noch heute müssen wir diesem Blick ins Unbegrenzte, Wesenlose folgen, und empfinden die Erregung mit, die in diesen Nasenflügeln bebt. Bellinis Engel zu den

Füßen der Madonna spielen bescheidene Weisen; hier hält die Malerei gewiß mit der Schwesterkunst Schritt und kann ihr in die fernsten Sphären folgen.

Für die weiblichen Halbfiguren, die nur um ihrer Vollkommenheit willen, wie ein atmendes Stilleben gemalt scheinen, hat man den glücklichen Ausdruck „Existenz“ gefunden. Die Tochter der Herodias dient nur zum Vorwand, den lieblich verwirrten Kopf eines solchen schönen Wesens zu zeigen (S. 24); das Profil des Toten muß hier das Leben erhöhen helfen. Der Eindruck dieses Ovals mit der weichen Linie des Kinns



Ausschnitt aus Paolo Veroneses „Hochzeit von Kana“

und dem Glanz des Auges waren stark genug, den Maler noch öfter zu fesseln. „Flora“ hat man sie genannt, wie sie die von der leuchtenden Schulter sinkenden Hüllen instinktiv faßt und dem Beschauer gleichzeitig Blumen bietet (S. 25), „Laura de Dianti“, wie sie, von einem entzückten Liebhaber, dem dann der Name Alfons von Ferrara zukam, unterstützt, strahlend im Gefühl zu gefallen, in den vorgehaltenen Spiegel blickt (S. 33).

Die Gruppe dieser Halbfigurenkompositionen klingt aus im Zinsgroschen (S. 23): der reinsten Harmonie, die in so engem Raum zu geben war. Ein Hauch von Lionardos Abendmahl mag diese Gegensätze des klaren Antlitzes und des harten Profils, der feinen und der ordinären Hand hervorgerufen haben; aber das Dramatische liegt nicht in der Aktion, sondern im Aufeinandertreffen zweier einander so weltenferner Wesen.

Was aus dem Blick des Heilands spricht, wird nie in Worte zu fassen sein. Nicht ein Zug, den man darin gefunden zu haben meint, kann sich behaupten vor der immer wieder siegreichen, von keinem leisesten Schatten getrübten Klarheit. Und alles hat Tizian getan, um diesem hohen Leben Wahrscheinlichkeit zu geben. Die feine Haut, vom Licht getroffen, scheint zu atmen. Es ist als Ganzes das Höchste, was auf dem Boden der Kunst, wie Bellini und Giorgione sie hinterlassen, erreichbar war. Von da an betritt unser Held die neue, eigne Bahn.

Wer in des Meisters Charakter und Leben jene träumerische Anlage sucht, die bis dahin in seinen Bildern entzückt, kann schmerzliche Enttäuschungen erfahren. So spät Nachrichten über ihn beginnen, so ausführlich sind sie dann, dank seiner und seiner Freunde regen Korrespondenz. Sie setzen ein ungefähr mit den Jahren, als sein eigner Stil beginnt, und man darf es sagen: er hatte auch seinen eignen Stil, das Leben anzufassen.

Während sein Ruhm begann, sich auszubreiten, und auswärtige Fürsten sich nicht bloß um Werke seiner Hand, sondern um seine Person bemühten, aber die öffentliche Anerkennung und Aufträge zu Hause auf sich warten ließen, stellt er sich selbst rücksichtslos auf den Platz, der ihm, wie er glaubt, gebührt.

Eine Eingabe an den Rat der Zehn vom 31. März 1513, in der er seine Dienste anbot, ist uns noch erhalten. Da er Anerbietungen vom Papst und andern Fürsten abgelehnt habe, um dem Dogen und der Signoria dienen zu können, so bäte er um die Ehre, im Saal des Großen Rats das Schlachtenbild an der Seite der Piazza, woran sich noch niemand gewagt habe, ausführen zu dürfen. Dafür würde er sich mit jeder Bezahlung begnügen. Aber da er nur der Ehre wegen arbeite, so forderte er die Verleihung des nächsten frei werdenden Maklerpatents am Fondaco de Tedeschi, unter den Bedingungen, wie sie dem Messer Giovanni Bellini zugestanden seien.

Tizian hatte Erfolg; die Bewilligung dieses Gesuchs schloß in sich den ehrenvollsten Auftrag, den der Staat zu vergeben hatte, und eine reichliche Pfründe, die „Senseria“ oder das Amt eines Maklers (Sensals) am Fondaco, das keine andern Anforderungen an den Künstler stellte, als daß er verpflichtet war, für den Palast das Porträt des jeweiligen Dogen zu malen.

Seit 30 Jahren schien es Bellinis Privileg, im Palast zu malen. Jetzt drängte sich ein Jüngerer neben ihm ein. Daß sich der alte Meister und sein Anhang dagegen wehrten, erschwerte und lähmte Tizians Arbeit und mag seine Rücksichtslosigkeit noch gesteigert haben. Bat er doch nach einem Jahre, unter Hinweis auf das baldige Ableben Bellinis, ihn für dessen Stelle und die Einkünfte daraus vorzumerken. Dann aber, im sicheren Besitz der Ehre und der Einkünfte, denkt er jahrzehntelang nicht daran, seinen Verpflichtungen gegen die Signoria nachzukommen. Erst fünfundzwanzig Jahre später wurde, nach langen vergeblichen und schließlich sehr energischen Mahnungen, das Schlachtbild wirklich fertig.

Für ihn war es von großer Tragweite, in der „Sala Grande“ Fuß gefaßt zu haben. Dem offiziellen Maler des Staats konnten umfangreiche Aufträge von Körperschaften und Privatleuten nicht fehlen. Es ist die Zeit der großen Altäre.

Am Tage des heiligen Bernardin, am 20. März 1518, strahlte zum erstenmal aus dem lichten Chor der Franziskanerkirche die Himmelfahrt der Jungfrau der Gemeinde entgegen (S. 28). Weiter vom Eingang schon sah man in blendend hellem Schein die entzückte Gestalt zur Klarheit aufschweben, während aus der trüben Wirrnis unten Arme ihr leidenschaftlich sehnsuchtsvoll nachstreben.

Unendliches bedeutet das Werk für Tizian; hier wird das Ueberirdische dem Auge zur Wirklichkeit.

Die Lyrik liegt, wie die erste Jugend, hinter ihm; mit einem Zug derber Kraft hält sich der Vierzigjährige an die Welt; die Leidenschaft bricht jetzt hervor, und sie steigert die Empfindung für das Heiligste zu vorher nicht möglicher Höhe: so strahlend schön erschienen Mutter und Kind noch nicht, solange sie in glücklichen Landschaften die Huldigung der Hirten und Stifter empfingen, wie in der auf Wolken schwebenden Madonna in Ancona (S. 34), so begeistert loderte die Frömmigkeit nicht auf, wie in den zur Andacht zwingenden Gestalten dieser Heiligen vor den lichtdurchstrahlten Meerwolken. Selbst in der Ruhe der heiligen Versammlung auf dem Altar von S. Niccolò im Vatikan (S. 43) lebt verhalten die tiefste Erregung. Ganz anders blicken diese Glaubensstreiter auf, als die Gefährten des heiligen Markus in der Salute, und der jugendlich schlanke Sebastian dort hätte nicht wie dieser hier Vasaris Bewunderung und Tadel erregt: „Er ist nach dem Modell gemalt, eine treue Nachahmung der Natur, so fleischig und wahr, daß man sie einen Abdruck des Lebens nennen kann, aber —



Der Affen-Laokoon. Nach einem Holzschnitt von N. Boldrini nach Tizian

nirgends ist Kunst aufgewendet, um die Schönheit der Beine oder des Körpers hervorzuheben."

Wie weit waren Florenz und Venedig damals in der Kunst auch sonst auseinandergekommen. Der letzte Schein von linearer Symmetrie der Komposition ist mit der Madonna des Hauses Pesaro geschwunden (S. 46). Seit jenem ersten Votivbild für Jacopo Pesaro hatte er einen weiten Weg durchgemacht. Für denselben Sieg über die Türken war dieser große Altar in der Franziskanerkirche ein Dank der ganzen Familie. Der Zauber des Markusbildes ist hier gesteigert; der Himmel selbst gibt das Motiv des wechselnden Schattens, der nur die Gestalt der göttlichen Mutter mit dem Kinde im Hellen läßt, während die andern Gestalten durch die verschiedenen Licht- und Schattensphären verteilt sind. Dies Aufrauschen und Abschwellen der Farben in der stolz aufgebauten Szene hat etwas selten Festliches. Die Kühnheit der Untersicht, die großen gegeneinandergesetzten Effekte: blühende Formen gegen starren Stein, Architektur gegen leuchtende Luft scheinen vieles von den künftigen Großtaten venezianischer Kunst vorwegzunehmen.

Als der Meister 1522 am fünfteiligen Altar der Auferstehung für Brescia (S. 37) malte, war gerade eine Kopie der Laokoongruppe in sein Haus gekommen. Das

leidenschaftliche Ringen der kühne Zug der Gestalt schräg nach oben, traf in ihm verwandte Saiten. In der Figur des Auferstandenen und im Sebastian verrät sich das antike Vorbild. Aber diesen fremden Formen gibt er den eignen Zug: durch das düstere Abendlicht huscht es von den Wolkenrändern leidenschaftlich über die Gestalten wie zuckende Blitze. So ist doch schließlich als Malerei ganz persönlich geworden, was in der Zeichnung fremd und kühl wirken muß.

Schließlich hat er sich von der gefährlichen Ehrfurcht vor dem „Vater des Barock“ befreit. Im wilden Humor zeichnete er sich selbst zum Spott die Gruppe in Affen um und sorgte für ihre Vervielfältigung durch den Holzschnitt Boldrinis (siehe umstehende Abbildung).

In der Grablegung (S. 39) hat er schon wieder den eignen Weg gefunden. Ganz einzig wirkt hier das gleitende Licht auf dem lebendigen Zug der Trauernden, der reinsten Komposition, die dem Künstler gelungen.

Den wenige Jahre später entstandenen Petrus Martyr könnte man das malerische Gegenspiel des Laokoon nennen (S. 50). Todesschauer und Grauen scheinen hier neu aufzuleben in Gestalten, deren kühne und dabei vollendete Zeichnung man von jeher bewundert hat. Die Landschaft, früher so oft der stille Genosse sanfter Empfindung, ist hier vom Sturm zerwühlt. Was an Ausdruck und Leben in der Farbe gelungen war, kann die reproduzierte Kopie nicht geben; es ist leider für immer verloren, seit das Original bei einem Brande 1867 zugrunde ging.

Während dies Werk reifte, hatten Michelangelo und Sebastiano del Piombo sich nacheinander in Venedig aufgehalten. Vielleicht geht gerade die besondere Machtentfaltung auf Anregungen des großen Florentiners zurück.

Tizian triumphierte damals über seine Rivalen. Diesen letzten Auftrag noch hatte er in einer Konkurrenz gegen Palma und Pordenone gewonnen. Sein ehemaliger Genosse Palma starb schon im Jahre danach, 1528, Pordenone aber, der hochbegabte Künstler aus Friaul, der fruchtbarste Freskomaler der Schule, lebte im Haß neben Tizian, den er doch bewunderte. Noch einmal kam es zu einer Art Konkurrenz zwischen beiden, als sie Bilder für S. Giovanni Elemosinario zu malen hatten. — Aber gegen Tizians Bild des Titelheiligen (S. 55) mit seiner gedämpften Leidenschaft in dem schillernden Rot des Gewandes vor dem wild bewölkten Himmel, einer Vorahnung von Tintorettos Lieblingsstimmung, erscheint Pordenones Conversazione: die heilige Katharina, Rochus und Sebastian mit all ihrer Schönheit der Zeichnung und Farbe leer.

Seit 1523 Andrea Gritti Doge geworden war, besaß er auch die besondere Gunst des Staatsoberhaupts. Von allen den Bildern, die Tizian in seinem Auftrag malte, hat der große Brand von 1577 nichts übriggelassen als jenen heiligen Christoph an der Treppe über dem Saal der quattro porte, das einzige Fresko in Venedig (S. 42). Von seinen Porträts ist einzig das in der Galerie Czernin, gewiß nicht das beste, auf uns gekommen (S. 42). Doch der privilegierte Maler der erlauchten Republik war schon lange über sein Vaterland hinaus bekannt.

Jahrzehnte war er der erklärte Liebling des Herzogs von Ferrara, Alfonsos von Este, seit dieser von ihm den Zinsgroschen besaß. Der fürstliche Nachbar Venedigs, der Gatte der Lucrezia Borgia, unterhielt durch ganz Italien ein Netz von Fäden, um von den besten Meistern Werke zu erwerben, die seine Gemächer im düsteren Kastell von Ferrara schmücken sollten. Bekannt sind seine Mahn- und Drohbriefe an Raffael und die köstlichen Berichte seines Gesandten über die Grazie, mit der der Vielbeschäftigte solchen Nachstellungen zu entgehen wußte. Auch für den in der Nachbarschaft leichter erreichbaren Tizian wechselt, vermittelt durch den Bevollmächtigten des Herzogs, Tebaldi, gutes und böses Wetter; Geschenke, Auszeichnungen, Bitten und harte

Worte werden nicht gespart, und erfrischend ist es zu sehen, wie nur die Geschenke bei dem stets ruhig bleibenden Künstler wirken.

Auf Lucrezia Borgias Bildnis wären wir besonders gespannt; aber es hat sich — trotz aller Versuche, es unter Tizians namenlosen Frauenporträts zu entdecken — keine Spur davon erhalten. Das Bild Alfonsos, das den Herrscher auf eine Kanone gestützt darstellte, vor dem Höflinge zitterten, ist nur durch Dossos gute Kopie überliefert (S. 66). Wohl aber verdanken wir dem Glück den ganzen Schmuck des fürstlichen „Studio", jene mythologischen Szenen, die das heitere profane Gegenbild zum Ernst der großen Altäre jener Zeit geben.

Im Jahr der Assunta entstand das „Venusfest" (S. 29), dieser Strom blühender Kinderkörper, der in heller Sonne und im Schatten der Bäume sich ergießt. Ringend, streitend und liebkosend, werbend und verfolgend wogen sie durcheinander. Bacchantische Mädchen bringen der Statue der Göttin die Huldigung dar.

Das „Bacchanal" (S. 30) wogt in taumelnd bewegten Figuren um einen Strom von Wein, der vom Hügel hinten seinen Ausgang nimmt und vorn als belebendes Naß genossen und gefeiert wird, ein Hymnus auf den Rausch mit jauchzendem Auf und Ab von Farben und Schatten vor der sonnigen Fernsicht. In beiden Bildern klingt der früher angeschlagene Ton so natürlich fort, daß wir fast verwundert sind, zu hören, dem Künstler sei sein Thema genau vorgeschrieben. Es waren zwei „Bilder" des Philostrat, jenes Alten, der wirkliche oder erdichtete Gemälde beschrieb, um ihre dankbaren Gegenstände Malern zugänglich zu machen. Wie oft in der Renaissance, so haben sich diese Beschreibungen auch hier bewährt.

Eine Steigerung der Leidenschaft, wie die gleichzeitigen religiösen Bilder, bringt noch das letzte Stück der Reihe: Ariadne und Bacchus in London (S. 41). Rückhaltlos, um schöne Linien unbekümmert äußert sich hier die aufflammende Glut des Gottes beim Anblick der Verlassenen, noch wilder als im Bacchanal treibt Rausch und Raserei den Bacchuszug. Der göttliche Führer tritt oder stürzt sich voran ins Licht hinein; ihn hat die neue Trunkenheit ergriffen. Sein Leib leuchtet, der Mantel brennt hochrot auf vor dem südlichen Himmel, während die braunen Gestalten der Begleiter noch im Schatten des Waldes einherziehen. Das lodernde Feuer der Darstellung verriete den Künstler, der sich am Laokoon entzünden konnte, auch wenn der riesige Satyr vorn nicht im Scherz mit diesem Arm und dieser Faust die Schlangen würgte.

Bedeutungsvoller noch wie die Verbindung mit dem Hof von Ferrara war für Tizian die Gunst des Herzogs von Mantua, Federigo Gonzaga. Diese Herrscherfamilie hat von Mantegnas Zeiten bis auf Rubens den Künstlern das gleiche Verständnis bewahrt. Jetzt wurde der Sohn der Isabella d'Este, einst als Geisel in Rom der Liebling Julius II., Giulio Romanos und Tizians Patron, dem der Maler die Einführung in die große Welt und damit ungemessene Ehren verdankte. Die glänzende Erscheinung, die in jungen Jahren von Raffael in der Schule von Athen angebracht sein soll, mag uns das meist unter andern Namen genannte Bildnis in Madrid wiedergeben (S. 40): ein vollendet vornehmer Kavalier mit etwas unbewegten, regelmäßigen Zügen, in diskret geschmückter Kleidung, die Linke am Degen, die Rechte ein Hündchen streichelnd.

Als Bildnis seiner Gattin Isabella d'Este, das nicht nach dem Leben, sondern nach einem jugendlicheren Porträt bestellt worden war, möchte man das Wiener Bild ansehen, das, ohne rechtes psychologisches Interesse, in dem prächtigen Blauweiß und Gold der Kleidung wenigstens ein koloristisches Meisterstück geworden ist (S. 61).

Manches Rätsel knüpft sich an die Arbeiten für Federigos Schwester Leonore von Urbino und ihren Gatten Francesco Maria della Rovere. Von der ganzen Tiziangalerie, die Vasari noch in dem Palast von Urbino beisammensah, scheint das Glück

doch die schönsten Stücke uns erhalten zu haben. Die Bildnisse des fürstlichen Paares in den Uffizien sind der klare Ausdruck für den Wandel, den Tizian auch als Porträtist durchgemacht hat. Der Träumer und Dichter ist dem ganz und gar nicht mehr sentimentalen Realisten gewichen, dem Historiker, möchte man fast vor des Herzogs Bild sagen: über dem tiefblinkenden Stahl der Rüstung, die den kühnen Körper umschließt, blickt gefährlich in jedem Zug, sich und andern verderblich, der Kopf heraus (S. 62). Fast erscheint die Gattin neben dieser Wetterwolke gedrückt und befangen, trotz ihrer vornehmen Haltung (S. 63). Dem dunkeln, wenig farbigen Kostüm ist der Reiz des landschaftlichen Ausblicks, Uhr und Hündchen beigegeben. So behauptet sie sich im Interesse neben dem schimmernden Pendant.

Besitzen wir wirklich in der „Bella“ des Palazzo Pitti (S. 47) ein Bildnis der Herzogin aus jüngeren Jahren? Es spricht so viel dafür wie dagegen. Mit dem herzlichsten Anteil gemalt, tritt hier ein strahlendes Wesen dem Beschauer aufs reichste geputzt entgegen. Ein herrlicher scharfblauer Sammet, von weißen Puffen, Violett und Gold unterbrochen, umrahmt die jugendlich schwellenden Formen, mit deren Glanz das Weiß im Rand des Hemdes zu verschmelzen scheint. Unter der klaren Stirn mit einigen verlorenen Strähnen des kastanienbraunen Haars blicken die Augen völlig rätselhaft: feucht, wie von eben fortgewischten Tränen, doch wieder launig, wie der Zug um den Mund; das Ganze, wenn es denn vornehm sein soll, eher befangen als frei, etwa wie beim ersten Schritt in die Welt; diesen Staat zu tragen, scheint der Gestalt — darin Raffaels Velata ähnlich — noch nicht gewohnt.

Und nun hat man diese Züge wiederzuerkennen vermeint in der jugendlichen Venus von Urbino, der „Erwachten“, wie Burckhardt sie, um möglichst unmythologisch zu sein, zu nennen vorschlägt (S. 49). Als Tizian dies Wunder malte, war er von Giorgiones Zartheit schon durch die Entwicklung von fast zwanzig Jahren getrennt. Es ist Wirklichkeit, dieser schimmernde, fast schattenlose Körper, das Gemach mit den Dienerinnen, die Kleider aus der Truhe nehmen.

Und Wirklichkeit ist auch das Mädchen mit dem Pelz in Wien (S. 48), und mehr noch das mit dem Mantel und Federhut in Petersburg (S. 48). Führt von hier der Weg zur „Bella“ zurück oder gar zur Herzogin, wenn sie die „Bella“ ist? Der Augenschein könnte dafür zu sprechen scheinen, aber er trügt im Gebiet der Aehnlichkeiten leicht.

Einen Ersatz für die verlorene jugendliche Herzogin würde ein jüngeres Porträt des Herzogs bieten; wenn die Aehnlichkeit nicht täuscht, so erscheint der wilde Rovere in dem erregten Falkenjäger verjüngt, der — ehemals in Castle Howard — den Namen Giorgio Cornaro trug (S. 38).

Von allen fürstlichen Gönnern hat Federigo Gonzaga seinem Maler den größten Dienst geleistet; durch ihn kam Tizian 1532 in die Nähe Karls V. Bei seinem Aufenthalt in Mantua sollte dem Kaiser, gewissermaßen als Paradestück des Wirts, „der beste Maler, der gegenwärtig lebt“, vorgeführt werden. Sicher knüpften sich bei dieser Gelegenheit die Beziehungen zwischen dem größten lebenden Monarchen und dem Maler, der dadurch weit über Venedig hinaus eine internationale Bedeutung gewinnen sollte.

In den politisch für Italiens Geschicke wichtigen Tagen von Bologna, Anfang 1533, fand der Kaiser Zeit, sich von Tizian malen zu lassen. Ein Porträt in Halbfigur, gerüstet, ist nicht mehr nachweisbar; das in ganzer Figur in spanischem Kostüm aus verschiedenen weißen Seidenstoffen, den Hund neben sich, die Hand am Dolche, vor grünem Vorhang, schmückt heute den Prado (S. 56). Es läßt die Zufriedenheit des Dargestellten begreiflich erscheinen. Ungesucht gibt sich der große historische Zug darin, so wenig inszeniert und doch so ganz erhaben über das Gewöhnliche.

Mit diesem Bild tritt Tizian selbst in den Kreis der Geschichte. Er malt die Personen, in deren Hand die Fäden zusammenlaufen. Die spanische Umgebung des Kaisers: die Alba, Vasto, Mendoza, die Medici und Farnese kommen zu den Rovere, Gonzaga und Este hinzu.

Den jungen, vielversprechenden Kardinal Hippolit von Medici malt er damals auf dem Höhepunkt seines Lebens, wie er den widerwillig getragenen Purpur mit dem Kostüm des ungarischen Reiterführers vertauscht hat, um gegen die Türken Proben seiner Feldherrnbegabung abzulegen (S. 55). Das Bildnis Franz I. von Frankreich (S. 68) entstand um die Zeit, da während eines Waffenstillstandes der König seinen Feind auf französischem Boden glänzend empfing. Niemand würde glauben, daß diese Charakteristik des galanten Herrschers so wahr und so königlich ohne eigne Anschauung, nur nach Bildern und Beschreibungen gelingen konnte.

In der Reihe dieser politischen Bildnisse fehlt kaum einer der Machthaber. Die herrliche Gruppe der farnesischen Porträts, der greise Paul III. und seine Nepoten reihen sich in den vierziger Jahren an. Den Papst selbst, am Rande des Grabes noch von seltener Zähigkeit und Spannkraft, hat er 1543 in Ferrara und Bologna gesehen und zum erstenmal gemalt. Das wurde für ihn der Anlaß, 1545 die Ewige Stadt aufzusuchen.

Die Reise dahin schon ist glänzend: er hat nachher dem Herzog Guidobaldo von Urbino in einem Brief zu danken „für die sieben Reiter der Eskorte, die freie Reise, das Weggeleit, die Ehren, Freundlichkeiten und Geschenke und das gastliche Asyl in einem Palaste, den er wie seinen eignen betrachten durfte“. Im Vatikan weist man ihn in unmittelbarer Nähe des Papstes eine Wohnung im Belvedere an, wo ihn der greise Michelangelo besucht. Vasari, der damals im Palast malt, rechnet es sich noch in späteren Jahren zur Ehre, überall „mit dem Cavaliere Tizian“ gewesen zu sein. Sebastiano geleitet ihn in den Stanzen vor die Fresken seines verhaßten Raffael und hat das Unglück, daß gerade ihn, der diese Bilder restauriert hat, der Meister fragt, welcher Barbar diese göttlichen Werke verdorben habe.

Mit Begeisterung vertieft sich der alte achtundsechzigjährige Mann in die alten Bildwerke, „diese wunderbaren Steine“, und bedauert, nicht zwanzig Jahre früher nach Rom gekommen zu sein. Aber von Antike gänzlich unberührt malt er damals die Danaë für die Farnese.

Paul III., ein eisgrauer, vom Alter gebeugter Mann, fast nur noch Wille und Nerv, aber mit solcher Anempfindung geschildert, daß etwas Großes, Verehrungswürdiges aus dem Bilde entgegenweht. Im Stuhl zusammengesunken und doch starr im Nacken, barhäuptig, die lebendigen Hände — sicher Porträt in Form und Haltung — auf der Stuhllehne, so eindrücklich als Vision des Augenblicks, daß die Legende begreiflich wird, die Vorübergehenden hätten dem zum Trocknen aufgestellten Bild die Reverenz gemacht (S. 79, 80). Den Nepoten des Papstes, Pier Luigi, dem der Kaiser damals den Herzoghut streitig machte, um ihn dann kurzerhand zu beseitigen, zeigt das Neapler Bild ein Jahr vor seinem Ende, in goldener Rüstung mit dem Standartenträger, die kühnen Züge und die Spiegelung der Waffen wie in Blitzen zuckend (S. 91). Das größte Stück Politik und Geschichte ist dem Meister schließlich in der Gruppe Pauls III. mit seinen Enkeln gelungen. Gereizt und mißtrauisch sah er den alten Papst hier zwischen Kardinal Alexander und Ottavio, Pier Luigis Söhnen, die seine Feinde waren. Dem tiefen Blick des Künstlers ist es nicht entgangen, was bald danach ausbrechen und den Greis niederwerfen sollte. Ein Zug, den man mit Recht hervorgehoben: wie Ottavio sich herabbeugt, weil der Papst leise zu sprechen pflegte, gibt den gefährlich gleisnerischen Charakter des Nepoten. Das Bild blieb unvollendet

— war der Maler dem Besteller indiskret erschienen? — und läßt so nur ahnen, was es in Farben hätte werden können, aber die sprühende Lebhaftigkeit der Zeichnung gibt die vollkommene Anschauung dessen, was vor Tizians Auge stand.

Als Lohn für die Dienste wurde dem Künstler der „Piombo", jene einträgliche Pfründe des Siegelamts, die Sebastiano innehatte, angeboten. Um seinen Jugendgenossen nicht zu schädigen, lehnte Tizian ab. Er zog es vor, Benefizien zu erwirken, mit denen einer seiner Söhne versorgt werden sollte. Doch erreichte er dies Ziel nicht, trotzdem er acht Monate in Rom blieb.

Im Jahre darauf wurde durch Sebastianos Tod der „Piombo" frei, und ernstlich erwog der Meister damals, ob er dem erneuten Anerbieten des Kardinals Alessandro folgen sollte, womit der Eintritt in den geistlichen Stand verbunden gewesen wäre. Aber ein stärkerer Magnet fing damals an zu wirken: er war vom Kaiser auf den bewegtesten politischen Schauplatz der Welt berufen — zum Reichstag nach Augsburg.

Als Sieger und unumschränkter Herr in Deutschland kam Karl zum Reichstag gezogen. Der schwache, von Gicht geplagte Körper hatte wunderbar dem Willen gehorcht. Gegen die Vorstellungen der besorgten Aerzte war er zu Pferd gestiegen, als es gegen den Sachsen ging. Am Morgen von Mühlberg war er in goldverzierter Rüstung, in Helm und Stahlhandschuhen, Roß und Reiter mit rotem Federbusch, ins Feld gesprengt. So kommt er auf Tizians Bild daher (S. 99). Die Aufgabe neu und farbig so dankbar, wie kein Porträtist sie bis dahin geträumt hat; aber auch als Seelenschilderung die großartigste Nachdichtung: auf schwachem Körper dieser Kopf mit dem eisernen, unbewegten, olympischen Willen. Und ebenso der gichtkranke Mann im Stuhl auf rotem Teppich mit dem Landschaftsausblick, im pelzverbrämten Rock, die verschiedenen Arten von Schwarz, das goldene Vlies, die einzige Auszeichnung (S. 100). Gerade in dieser Harmonie von Einfachheit und Ruhe der Gebieter einer Welt.

Gleich damals wird Tizian auch die Züge des wichtigsten Mannes in Augsburg, des Kanzlers Nicholas Perrenot Granvella, „des umsichtigsten Staatsmannes dieser Tage" festgehalten haben (S. 101). Die derbe, großartige Gestalt mit einem sinnlichen Kopf voll Schärfe und Geist steht fast ungeduldig da, aber auch in dieser nur widerwillig angenommenen Ruhe imponierend; eine Erscheinung von jenem großen Schnitt, wie der Bildhauer Vittoria ihn in seinen Büsten klassisch gemacht hat.

Solchen Modellen scheint der unglückliche, damals in Augsburg in freier Gefangenschaft gehaltene Johann Friedrich schon im Bilde nicht gewachsen, aber verehrungswürdig (S. 103). Cranach hat seinen geliebten Fürsten unendlich oft gemalt in seiner apoplektischen Erscheinung. Wie unser Meister hier in Haltung und Ausdruck nur aristokratische Züge aufzuspüren weiß, zeigt er seinen offenen Blick für große Verhältnisse.

Nach acht Monaten verläßt Tizian Augsburg, um nach Venedig zurückzukehren, „nicht arm wie ein Maler, sondern reich wie ein Fürst", schreibt Aretino. Doch kaum zwei Jahre später war er wieder dort. Damals traf er den treuen Begleiter des gefangenen Kurfürsten, Lukas Cranach, dort und ließ sich bei einem Besuch von ihm malen, und ein eignes Stück Kunstgeschichte mag es geworden sein, als der flinke und spießbürgerliche Meister von Wittenberg vor Tizian saß und die Züge des weltgeschichtlichen Porträtisten in sein geliebtes Deutsch umpinselte.

Wie dem Kaiser damals nichts mehr am Herzen lag, als die Erbfolge zugunsten seines Sohnes Philipp zu ordnen, den er aus Spanien hatte holen lassen, so wird auch des Meisters vornehmster Auftrag gewesen sein, die Züge des Thronfolgers festzuhalten. In einer Skizze, die alles Wesentliche ohne das geringste Detail vor der Natur festhielt —

sie ist in Lenbachs Besitz und auf den lebenden Künstler noch fortwährend von großem Einfluß —, erschöpfte er das Charakterbild des verschlossenen, unfrohen Infanten (S. 110). Danach entstand die elegante Gestalt im goldtauschierten Harnisch über weißem Kostüm vor der roten Sammetdecke (S. 111). Die Gewähltheit der Kleidung, in der sich der Prinz gegen den schlichten Kaiser auszeichnete, ist hier geschickt betont, um wenigstens einen sympathischen Zug zu retten. Als der Kaiser um die Hand der katholischen Maria für den Sohn warb und dies Bild nach England geschickt wurde, beobachtete der Hof, daß die nicht eben sentimentale Königin in das Porträt „stark verliebt“ sei. Die zweite, weniger kriegerische Fassung im weiß und goldenen Kostüm mit roten Bändchen an den Puffen wird kaum viel später entstanden sein (S. 115).

Noch heben sich aus dem aristokratischen Gewimmel, das der Künstler in dieser Zeit sah, zwei sehr verschieden romantische Gestalten heraus. Der verwegene Jäger, in seiner für den Maler berauschend schönen Tracht, rotem Sammetküraß mit Goldstiften über einem stahlgrauen Kettenpanzer, vielleicht Giovanni Francesco Aquaviva, mit Jagdspieß und Hund in einer Landschaft, von Amor umspielt, hat die seltene Ehre gehabt, von Kopf zu Fuß porträtiert zu werden (S. 114). Gegen ihn scheint der sogenannte Norfolk im Palazzo Pitti (S. 98), ganz in Schwarz, recht unauffällig, gehört aber mit dem rätselhaft abwesenden Blick in den blauen Augen, die fast die einzige Farbe im Bilde sind, zu den tiefsten Offenbarungen, die der Künstler gehabt hat. Die verhüllte Stimmung in den früheren, Giorgioneschen Köpfen erscheint dagegen künstlich hineingetragen; hier hört ein Dichter die verborgensten Quellen des Lebens rauschen.

Wichtigeres als Ehren und Einkünfte hat Tizian seiner Porträtkunst zu danken. Aus der abgeschlossenen Inselstadt entrückt, ist er, als er in Bologna den Kaiser malt, zum erstenmal auf den Schauplatz der Weltgeschichte berufen, und darf ihren Lenkern in Augenhöhe gegenüberstehen. Der große Wellenschlag vor ihm findet in seinem Innern ein Echo.

Gerade zur rechten Stunde dringen diese Bilder der Außenwelt auf ihn ein. Sie beschleunigen in seiner Entwicklung den Sieg der Kräfte über die Form. Das Dramatische ist es allein noch, was bei ihm herrscht; andre Elemente seines Schönheitssinnes werden wach: fortan entzückt nur noch die Bewegung, die Aeußerung starker innerer Naturkräfte, der Ausdruck der Leidenschaft.

Wir müssen dem Schicksal dankbar sein, daß es Tizian mit der Erfüllung seiner Pflichten gegen den Staat nicht zu sehr eilen ließ. Als ihm das Maklerpatent übertragen wurde mit der Bedingung, das Schlachtbild im großen Saal des Palastes zu malen, hätte er seine Aufgabe nie so erfüllen können, wie gerade in diesem Zeitpunkt. Unter Schmerzen freilich ist es entstanden. Der Rat der Zehn hatte nach langen, fruchtlosen Mahnungen beschlossen, daß Tizian die Einkünfte aus der Senseria, die er „ohne Gegenleistung“ seit zehn Jahren bezogen, zurückzuzahlen habe; es waren 1800 Dukaten. Schlimmer empfand er noch die gleichzeitige Begünstigung seines alten Rivalen Pordenone, dem man das Wandfeld neben ihm zu dekorieren gegeben hatte.

Mit dem gesamten Schmuck dieses Saales aus dem 15. und 16. Jahrhundert ist auch Tizians „Schlacht von Cadore“ dem Brand von 1577 zum Opfer gefallen. Nur eine kleine unvollständige Kopie in den Uffizien gibt noch von dem farbigen Leben ein ungefähres Bild (S. 64); der Stich von Fontana (S. 65) überliefert wenigstens die Kühnheit der gesamten Komposition. Reitermassen sind an der Brücke über der Schlucht in Kampf gekommen; über das Wogen von Leibern, Waffen, Rossen, an Fahnen und Lanzen vorüber sieht man das Flußtal hinauf, wo neue Massen sich entfalten, und über sie hin auf die Bergriesen, an denen tief herabhängende Wolken sich mit dem Rauche brennender Kastelle zu vereinen scheinen. Das Glück kam dem Maler entgegen: er

durfte den Kampf vor der ihm in ihrer Größe vertrauten Szenerie der Heimat spielen lassen.

Selbst eine ruhige Szene, wie die Anrede des Generals del Vasto an seine Truppen, nimmt damals sofort unter seiner Hand durch den düsteren Schimmer der Rüstungen, die aufragenden Lanzen, die Wucht der Porträts den großen historischen Zug an (S. 73).

In dieser zweiten Hälfte seines Lebens ist ihm jener traumhafte, schöne Zug, der ihn ehemals Giorgione nahebrachte, verloren gegangen, und vielen ist der spätere Tizian darum in seiner Größe verschlossen geblieben. Und doch ist dies seine eigenste Zeit, da er sich gefunden hat.

Mit den stärksten Sinnen, die je ein Maler besaß, begreift er das Leben, und scheint selbst da sinnlich zu genießen, wo seelische Vorgänge sich nur an sein inneres Auge wenden. Seine reife, männliche Kraft fühlt, vom Alter ungeschwächt, in jedem Wesen damals die verborgen wirkenden, ihm selbst verwandten Urkräfte.

In den Mythologien, die meist für dieselben Großen bestimmt waren, deren Porträts er geschaffen hat, kann sich dieser eigenste Zug am freiesten ausleben. Das sind nicht mehr überirdisch schöne, träumerische Gestalten in lieblichen Landschaften, mit denen sie als ein Teil der Schöpfung zu atmen scheinen, sondern sie selbst sind Träger der Urkräfte, meist der einen Leben erzeugenden und bewegenden Kraft, der Liebe.

Das atmet die stillgestimmte „Allegorie des d'Avalos“ (S. 57): der Abschied eines Kriegers von der Gattin, die als Symbol des leicht zerstörbaren Glücks die Glaskugel hält. Ihr Trost liegt in der Siegesgöttin, die Amor und Hymen mit sich führt.

Die wachend auf dem Lager hingestreckten Frauenleiber hat man Venus nennen dürfen, weil in ihrer vollkommenen Bildung diese Urkraft sich am überzeugendsten ausdrückte. War schon die „Venus von Urbino“ Wirklichkeit, so darf man wohl auch hier nicht daran zweifeln. Die Schöne mit dem Orgelspieler auf der nach einem Park geöffneten Estrade erfüllte in dieser Anordnung gewiß den besonderen Wunsch eines Bestellers (S. 92). Ein Hündchen lenkt ihre Aufmerksamkeit zum Mißvergnügen des Kavaliers auf sich ab. Ihr Urbild ist jedenfalls die Venus der Tribuna (S. 93), wohl auch mit individuellen Zügen, aber doch erhabener, göttlicher. Sie hebt sich leicht, aus sinnender Lage mutwillig durch Amor geweckt, dessen Flüstern sie lauscht. Unschuldig liegt noch der Pfeil beim Köcher zu ihren Füßen, während die Dämmerung über der Abendlandschaft den Reiz der ungeklärten Stimmung wirksam begleitet. Im weichen Licht, das nur entscheidenden Linien, wie der schönen Hüftlinie, den Reiz eines Schattens schenkt, modellieren sich die schwellenden Formen; fast gebieterisch majestätisch erscheint hier die Cypris des siebzigjährigen Meisters.

Die Danaë für die Farnese in Neapel (S. 86) ist das Urbild geworden für eine ganze Reihe leichter Abwandlungen: der Körper dem Lichtauffall entgegengewendet und mit dem hell aufleuchtenden Bettuch in weiche Harmonie gesetzt, das Auge mit blinkender Iris im Schatten. Innerhalb dieser festen Bestandteile der vier Kompositionen (S. 116, 117) ist die Behandlung aber jedesmal neu, ein kleiner Wechsel im Beiwerk, in den malerischen Gegensätzen, selbst in der Zeichnung — z. B. dem aufgesetzten Fuß — zeigt, wie Tizian das Thema malerisch immer wieder durchlebte.

Das Madrider Exemplar war wohl als Schmuck eines der Privatgemächer Philipps II. entstanden. Ueber seine künstlerische Zusammengehörigkeit mit „Venus und Adonis“ (S. 118), „Perseus und Andromeda“ (S. 144) und dem verlorenen Bild „Medea und Jason“ unterrichtet uns Tizians eigner Begleitbrief an den König sehr merkwürdig: „Weil man bei jener (Danaë) alles von der Vorderseite sah, habe ich hier abwechseln und die weibliche Gestalt von der Rückseite zeigen wollen, damit das Camerino, in

welches die Bilder kommen, einen ansprechenderen Anblick gewinne. Bald sende ich auch die Poesia von Perseus und Andromeda, welche wiederum einen andern Anblick gewähren wird, und dann Medea mit Jason ebenso."

Die Wucht, mit der die Leidenschaft ausbricht, ist in dieser Venus, die den Adonis noch zuletzt zu fesseln sucht, am rückhaltlosesten, ein schönes Beispiel, wie er dem Temperament selbst die schönste Linie von der linken Schulter zum Fuß opfert. Man muß bei Shakespeare das Flehen und Zürnen der Göttin lesen, um einen ähnlich dringenden Ausdruck der Bitte zu finden, oder wie Ariosts Frauen, die im Moment des Abschieds noch alle ihre Pfeile gegen den undankbaren Geliebten schleudern. Wie Angelica und Medor mutet das unvollendete Wiener Bild an mit dem seligen, weltentrückten Paar (S. 156). Wie anders hat er das einst (vor fünfzig Jahren) in den „Lebensaltern" gemalt. Der Greis erscheint leidenschaftlicher als der Jüngling.

Als wäre es eine Illustration zu Ariosts 11. Gesang, der diese Befreiungen um der Befreiten willen besonders liebt, so ist Andromeda (S. 144) geschildert, mit dem drohenden Wetter über der Seelandschaft, und das Meer hat seinen Anteil an der wilden Entführung der Europa, die im frischen Zug und der rückhaltlosen Gewagtheit der Situation vielleicht das Kühnste von allem bleibt (S. 134).

Die Perle in dieser schimmernden Gruppe mag die Landschaft mit Jupiter und Antiope sein (S. 135), als „Venus vom Pardo" bekannt nach dem Lustschloß der spanischen Könige, das sie einst schmückte. Noch einmal lebt hier die Venus des Giorgione auf, die in wundervollem Vergessen ihrer Umgebung am Waldrand entschlummert ist, obwohl den Wald das Jagdhorn durchhallt, die Jagd vorüberzieht und ihr selbst Gefahr droht. Als man dem königlichen Besitzer meldete, das Schloß, in dem das Bild hing, stände in Flammen, soll er zuerst nach der Venus des Tizian gefragt haben, „denn alles andre wird man wieder machen".

In den lichtdurchströmten Bildern der Bridgewater-Galerie „Diana und Kallisto" (S. 128) und „Diana und Actäon" (S. 127) hat er verschwenderisch gelaunt in jedem einzelnen fast übertroffen, was er dem spanischen König in jenem Brief versprach.

Selbst in der Ruhe seiner Mythologien verrät sich die nur schlummernde Leidenschaft: als bereitete sich Gefährliches vor, wirkt die Ausrüstung Amors. In der wundervollen Flüchtigkeit der späten Zeit liegen hier zuckende Farbenflecke durcheinander, die innere Kraft möchte sich entladen in diesen üppigen, zum Auflodern bereiten Gestalten.

Wie Verkörperungen der Elemente müssen die vier mit ihren Qualen ringenden Heroen Tantalus, Tityos, Prometheus und Sisyphos gewirkt haben, von denen nur die beiden letzten erhalten sind (S. 104): Titanen nicht durch den Bau ihrer Körper, aber in der Leidenschaft, die sie durchzuckt.

Was die fürstlichen Gönner an Tizian schätzten, war der Porträtist und Maler der „poesia". Kein mythologisches Bild von ihm ist in Venedig geblieben. In seiner Heimat beschäftigte man ihn fast allein mit kirchlichen Aufträgen. Nur hier kann man ihn in seiner Laufbahn als religiösen Maler verfolgen.

Um die Zeit, da der Sturm der Leidenschaft in seinen weltlichen Werken zu wehen beginnt, hebt ein neuer Ton in den Kirchenbildern an. Erregt schreitet der Erzengel, fast einer antiken Nike gleich, und der junge Tobias (S. 67), als suchten sie, von der Dämmerung überrascht, ein Unterkommen und wären über den Weg nicht einig. In der Landschaft kämpft ein Lichtstrahl mit Wolkenschichten und beleuchtet, zwischen den Baumkronen hindurchbrechend, den knienden Johannes den Täufer.

Milde und heiter, aber unmittelbar lebhaft wie seine Ursache spiegelt sich dann das Staunen in der Masse der Zuschauer beim Tempelgang Mariä (S. 69) wie auf

einer großen Bühne. Das Unbegreifliche weckt freudiges Staunen und bewegt sanft die Menge, in der strahlende Gruppen von Frauen mit würdevollen Männern wechseln. Seit das Bild an seiner alten Stelle, im kleinen Saal über warmbraunem Holzpaneel, unter blaugoldener Kassettendecke wieder angebracht ist, können wir ermessen, wie Tizian die dekorative Wirkung zu erwägen wußte. Der großen steinernen Masse rechts steht drüben der tiefe Landschaftsblick mit den farbig lebhaft bewegten Gruppen gegenüber.

Das Gegenspiel dieses lieblichen Bildes ist durch das wilde „Ecce homo“ (S. 78) in Wien, die leidenschaftliche Massenbewegung mit etwa einem Dutzend Personen, gegeben. Aufruhr und Getöse, ein Herausfahren gemeiner Züge aus dem Tumult, die beim ersten Blick, noch ehe man sich zurechtgefunden nichts Gutes weissagen — wie in einer Volksszene Shakespeares mit wenigen Worten die ganze Lage des Helden gezeichnet. Dabei alles schon in Licht und Farben gesagt: die Arme der tobenden Widersacher hell beleuchtet, ihr Kostüm scheint besonders betont, um das Elend der Erlösergestalt zu kontrastieren. Sehr wirksam ist, daß man die Masse größtenteils gegen die Luft sieht; die unruhig durcheinanderfahrenden Fahnen und Lanzen sind sehr charakteristisch. In den kulissenartig nach rechts abschließenden Reitern liegt schon viel von dem, was bald Veroneses Wirkung ausmachte.

Tizian liebt in diesen vierziger Jahren vor und nach seinem römischen Aufenthalt die hochauftretenden Gruppen, die sich als farbige Silhouetten vor der Luft absetzen. Man hat darin Correggios Einfluß zu sehen gemeint; dann hat Tizian ihn ins Venezianische übersetzt. In den beiden gleichzeitig entstandenen Bildern von Urbino steigt der Boden rasch an: beim Abendmahl (S. 76), in dessen zusammengedrängter Komposition man Rubens' Vorbild sehen konnte, blickt man durch die Fensterbögen auf sonnig verflimmernde Gebäude; in der Auferstehung Christi (S. 77) heben sich die erschrockenen Wächter, als stände der Sarkophag auf der Spitze eines Berges über dem Horizont. Christus schwebt auf wie ein Engel Melozzos da Forlì.

Ihren Triumph hat diese Untersicht gefunden in den Deckenbildern für die Kirche S. Spirito (S. 83, 84). Es paßt wundervoll zu diesen Urszenen, daß sie auf Bergeshöhen, dem Himmel nahe, zu handeln scheinen. Mit Recht hat man den Bergwind in ihren Gewändern wehen sehen wollen. Correggios Einfluß mag bei diesen Deckenbildern gelten, aber wie gut war sich Tizian der Gefahren jener Untersicht bewußt: Füße und Beine verdeckt er durch das Terrain. Ein eignes Pathos liegt in dem Leben der Lüfte. Die Wucht der Schilderung setzt sich in dem Wolkenzug des Himmels fort.

Die religiösen Bilder haben den visionären Zug, als risse der Vorhang vor der jenseitigen Welt auf Augenblicke. Dem predigenden Johannes in der Berglandschaft (S. 102) glaubt man, daß sein Wort von überirdischen Dingen spricht und daß seine Stimme das Brausen des Sturmes und das Rauschen des Gießbachs übertönt. Auf dem Bilde in Serravalle (S. 94) ist die Madonna plötzlich auf dem Wolkengewoge herangekommen über dem Wasser: sie neigt sich zu Petrus und Andreas hinab, deren mächtige Gestalten vor der Gemeinde für sie zu zeugen scheinen.

Für Karl V. war das „Letzte Gericht“ oder wie der Kaiser es selbst nannte, die „Gloria“ gemalt, Tizians „Disputa“ und Allerheiligenbild (S. 119). Ein leidenschaftliches Wogen; die Schwere in Gestalt und Schatten, die auf den Figuren vorn zu lasten scheint, hebt noch die Majestät des Lichts dort oben. Dem Lichtquell am nächsten kniet Karl, im Bahrtuch mit Gattin und Sohn. Das Bild hat den Einsiedler nach Juste begleitet. An seinem Sterbebett stand es und auf ihm ruhte des Kaisers brechendes Auge, „bis daß die Aerzte in Angst gerieten“.

Damals beginnt die Rolle, die Tizian in seiner Spätzeit dem Licht als Ausdruck des Ueberirdischen zuweist und im Besitz aller Mittel anvertrauen darf. Wie ein unruhiger, düsterer Rahmen, über den nur hin und wieder Strahlen huschen, so umschließt das wogende Kreisen der Gestalten hier die Glorie.

Ganz magisch leuchtet es hinter der riesigen Silhouette Christi auf, der seiner Mutter erscheint, auf dem Altar in Medole (S. 123, hier zum erstenmal reproduziert!). Die imposanten Formen dunkel vor dem Lichtnebel erwecken den Eindruck der Vision noch lebhafter, als die Gebärdensprache vermöchte.

Dieselbe Andacht vor dem leuchtenden Element gab ihm die Idee zur Komposition der „Fede" ein (S. 124). Hier fand der Doge Grimani seine späte für einen schicksalsschweren Lebensgang wohlverdiente Verherrlichung. Vor dem Schutzpatron der Stadt, deren Bild in der Ferne sich aus den Wogen hebt, hat er verehrend gekniet; da ist aus Gewölk über dem Wasser eine strahlende Frauengestalt getreten mit Kreuz und Kelch: er darf die Erfüllung des Glaubens mit menschlichen Augen erblicken. Zwischen den beiden tieffarbigen massiven Körpern des heiligen Markus und des Dogen ist das Lichtwunder gefaßt, gehoben durch den düsteren Kreuzesbalken. Als Tizians eigenster Ausdruck wallt und webt es von leuchtenden Engelsköpfen um die Vision.

In Garben streut er dann das heilige Feuer durch den Raum, in dem die Jungfrau mit den Aposteln beim Pfingstfest (S. 131) versammelt ist. Das Durcheinanderfahren der begeisterten Gestalten wird im Licht erst recht lebendig: Antlitz und Hände der Madonna sind ihm entgegengewandt, hier trifft ein Strahl den erhobenen Arm Petri, dort die Stirn, den zurückgebogenen Hals, die Brust eines andern. Es ist der Wirbelwind der Erregung, der in Tintorettos Kunst weiterleben sollte.

Im Martyrium des heiligen Laurentius (S. 141), dem Bild, das in der Kirche der Gesuati zur Unsichtbarkeit verurteilt hängt, drückt sich der Kampf irdischer und himmlischer Gewalten im Widerstreit verschiedener Lichter aus. Die Henker werden von den Kohlen unter dem Rost düster angestrahlt, an der Götterstatue, den Tempelsäulen, über die Waffen und Rüstungen zuckt das Licht der Fackeln hin, und das Antlitz des Heiligen glänzt wider von den Strahlen des Sterns, die aus dem zerteilten Gewölk herableuchten. So setzt sich auch das Ueberirdische der Engelserscheinung in der Verkündigung (S. 158) für S. Salvadore in plötzlich gegen die Madonna vorbrechendes Licht um. Wo Auge und Hand dem Greise für die Einzelheiten nicht mehr recht gehorchen mochten, da entschädigt er durch die breiten Massen von Farbe Licht und Schatten. Wo bei andern die Schwäche beginnt, wächst ihm neuer künstlerischer Ausdruck zu. Daß nicht alle solche neue Verjüngung des Meisters verstanden, erzählt Vasari gerade bei diesem Bild; da wirkt es wie ein Protest, wenn die Künstlerinschrift hinter „Titianus" zweimal das entscheidende Wort „fecit" bringt.

Gleichzeitig für dieselbe Kirche entstand der Hauptaltar der Verklärung (S. 150). Wieder dient alles nur dem Licht, das die großbewegte Erlösergestalt umfließt. Die zurückbleibenden Apostel sind mit ihren Körpern und Gliedern nur als dunkle, schwere Werte behandelt gegen diese Fülle des Lichts, von dem Moses und Elias magnetisch angezogen schweben.

Nichts bezeichnet diesen Alterstil Tizians deutlicher, als ein Vergleich der beiden Kompositionen der Dornkrönung, die ein Zeitraum von fünfzehn Jahren trennt. Das Pariser Bild (S. 132) gibt den brutalen Vorgang in klarer Beleuchtung gräßlich genug; auf der späteren Münchner Wiederholung (S. 160) wird die Wut der Henker im zuckenden Schein qualmender Pechfackeln noch gräßlicher, die ausfahrenden Bewegungen, das Durcheinander von Waffen und Stäben noch wilder. Die nirgends fest umrissenen Formen gewinnen dadurch mit flimmerndem Kontur das Leben flüchtigster Bewegung.

Das ist die Breite, das Kneten farbiger Massen, in dem Tizian sein letztes Bild, die „Pietà“ (S. 163) für sein eignes Grab schafft. Neben der linear vollendeten Gruppe des Schmerzes die Klage Magdalenens im großartigen Ausdruck sich von der Architektur lösend. Die ganze Stimmung wird dann schließlich gesammelt in dem ruhigen Glanz der Nische.

Das Werk ist unvollendet geblieben. Ueber der Arbeit hat den Meister die Pest des Jahres 1576 hingerafft. So setzte dem Weiterstreben dieser rastlosen, scheinbar nie zu erschöpfenden Kraft erst im neunundneunzigsten Jahre eine tückische Krankheit das Ziel.

Auch jetzt noch erscheint sein Tod nicht das natürliche Ende, sondern wie eine gewaltsame Unterbrechung seiner Laufbahn. So wenig zeigt sich in den letzten Werken ein Nachlassen der Kräfte. Als der Greis nicht mehr scharf sieht, wird gerade die Breite der Behandlung, der lockere Kontur zum Ausdrucksmittel ganz neuer Beobachtungen.

Längst ist zugleich mit dem rascheren Pulsschlag seiner Empfindung die verschmelzende Technik früherer Bilder verlassen. Sein Schüler, der jüngere Palma, beschreibt, wie er nach der ersten Anlage der Figuren das Bild gegen die Wand lehnte, und vielleicht erst nach Monaten wieder daraufblickte, „so scharf, als musterte er die Züge seines Todfeindes“. Was so flüchtig hingeschrieben aussieht, ist das Resultat langer Uebung, gewissenhaftester Ueberlegungen; ohne sein Können warnte schon ein Zeitgenosse, sollte keiner sich diese „fleckige Manier“ anmaßen wollen. Er selbst hielt vom „Improvisieren“ nichts; das gäbe „keine reinen Verse“. Dagegen waren ihm alle Mittel zur Belebung recht. „Wenn es an die Vollendung ging, malte er mehr mit den Fingern, als mit dem Pinsel.“ Wirklich hat er in späteren Werken sich nie die Mühe gegeben, die Spuren der Arbeit zu verwischen. Ein Durcheinander farbiger Striche und Punkte verwirrt das Auge in der Nähe; aber die Gesamtwirkung der Flächen ist harmonisch wie früher, und gegen früher um so viel lebendiger wie die gesamte Komposition.

Gerade mit seinem Alterstil ward Tizian der Lehrer der jüngeren Generation, der Tintoretto, Veronese, Bassano, ja, nach seinem Einfluß auf die großen Barockmaler kann man ihn einen Befreier der Kunst, aber auch ihren Beherrscher nennen. Noch lange über das Grab hinaus mußte sich ihm fügen, wer in seine Nähe kam.

In seinem Leben war es nicht anders. Aeltere Meister und Rivalen mußten ihm weichen. Die Großen der Welt, denen er sich diensteifrig zeigte, mußten schließlich ihm behilflich sein, das Leben unabhängig und frei zu gestalten. Oft hat man ihm den Vorwurf zu starken Erwerbsinnes gemacht. Seine reiche Korrespondenz ist peinlich zu lesen, weil er Gönner immer wieder mit Bitten um Unterstützung, Bezahlung und, was dasselbe bedeutet, Privilegien und Pfründen angeht, oder um Erfüllung von Versprechungen mahnt. Sogar Großen denen der Anblick von Bittstellern gewohnt sein mußte, fiel das auf. „Er ist im Alter etwas habgierig geworden,“ schreibt der spanische Geschäftsträger seinem königlichen Herrn. Doch schwindet dieser Eindruck von Kleinlichkeit, sobald man auf den Erfolg sieht. Da weiß er das Leben großartig zu fassen. Er strebt und demütigt sich, um schließlich frei zu sein. Wie ein großer Herr lebte er in seinem Haus, im Stadtteil „Biri Grande“, hinter S. Maria dei Miracoli; ein Grundstück dicht an der Lagune, die damals noch nicht von den „Fondamenti nuovi“ hinausgedrängt war. Ein reizender Garten bis zum Wasser hinab ließ den Blick auf Murano und die Berge seiner Heimat genießen; still und kühl war es dort, und nur abends belebte sich diese Seite der Lagune mit Gondeln voll geputzter Menschen. Musik scholl dann wohl herauf zu dem luftigen Platz, auf dem Tizian seine Freunde

bewirtete. Selbst verwöhnte Gäste, Fürsten und Würdenträger aus der großen Welt waren entzückt von dem Geist, den der Hausherr an diesen Ort zu bannen wußte. Hier hatte die freie „Academia“ ihren Sitz, Sansovino und Pietro Aretino.

Die Freundschaft mit diesem anrüchigsten aller Renaissanceschriftsteller ist Tizian oft verdacht. Aber Aretino hat gegen niemand die guten Seiten seines reichen Naturells so herausgekehrt. Viel von seinem internationalen Ruhm, seinen glänzenden



Tizians Grabmal in der Kirche S. Maria de' Frari in Venedig

höfischen Verbindungen verdankt der Maler den sonst so gefürchteten Briefen des skrupellosen Genußmenschen. Dafür hat Aretino oft mit Tizians Hilfe Gönner und Vorteile erworben. Ein Bild des Meisters als Geschenk an einen einflußreichen Mann ebnete manchen Weg. Zu dieser Interessengemeinschaft kam eine wirklich kongeniale künstlerische Begabung des Aretiners hinzu. Gelegentliche landschaftliche Schilderungen in seinen Briefen sind völlig mit Maleraugen gesehen. Uns würde viel von dem Charakter des frechen und doch wieder großartigen Gesellen fehlen ohne Tizians herrliches Porträt, das „scheußliche Wunderding“, wie der Dargestellte es selbst

nennt (S. 89). Dazu hat er oft genug wahre Anhänglichkeit an Tizian auch im Unglück gezeigt.

An ernsten Sorgen hat es in diesem reichen Leben nicht gefehlt. Den ältesten Sohn Pomponio mußte der Vater, trotz aller auf seine Zukunft verwendeten Mühe, verkommen sehen. Dafür stand der zweite Sohn Orazio dem Alten besonders nahe; auf ihn sollte das künstlerische Erbe übergehen; er hatte schon Proben seines Talents abgelegt, als ihn kurz nach dem Vater die Pest hinraffte.

Der Liebling war sicher die Tochter Lavinia, die nach dem frühen Tod der Mutter und seiner Schwester dem Haushalt vorstand. Ihre Züge sind uns in mehreren Bildern: mit dem Fruchtkorb in Berlin (S. 107), vielleicht auch als Neuvermählte in Dresden (S. 121) und aus reiferen Jahren in Wien (S. 149) und Dresden (S. 149) erhalten.

Tizians eignes Porträt, wenn es sich nicht bis jetzt irgendwo in den Figurengruppen der Kompositionen versteckt hat, kennen wir erst aus später Zeit. Mit der goldenen Kette, die ihm der Kaiser zur Ritterwürde verlieh hat sich der Siebzigjährige im Berliner Bild gemalt (Titelbild), ein ebenso treffendes Beispiel der kühnen Malerei seines Alterstils, wie eine Temperamentsschilderung, die den Schwung und die Wucht der späteren Werke psychologisch begreiflich macht.

Großartig steht dann im Bild von Madrid (S. 153) der Fünfundachtzigjährige vor uns. Wohl hat das hohe Alter die äußere Form angegriffen, und wie Resignation liegt es über der ruhigen Haltung. Aber sein Blick hat die eigne Gereiztheit des Malerauges bewahrt, das habichtsgleich herausblickt aus diesem kühnen Profil. Alles Kleine blieb weit unter ihm. So mußte der Mann aussehen, der in unverwüstlicher Jugend durchs Leben schritt.

Dr. Oskar Fischel

TIZIANS GEMÄLDE

Soweit Photographien von den abgebildeten Gemälden im Handel, sind die Verleger unter den Bildern genannt; die übrigen Abbildungen beruhen zumeist auf eigens für uns gefertigten Aufnahmen

Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur
B. = Breite = Breadth = Largeur

Auf Holz = on wood = sur bois
Auf Kupfer = on copper = sur cuivre
Auf Leinwand = on canvas = sur toile
Auf Schiefer = on slate = sur ardoise

Die Maße sind in Metern angegeben
The measures noted are metres
Les mesures sont indiqués en mètres

* = vergleiche die Erläuterungen (S. 189)
= see the „Erläuterungen" (p. 189)
= voyez les „Erläuterungen" (p. 189)



Venedig, Scuola di San Rocco

The dead Christ — Der tote Christus — Le Christ mort

Um 1500—1502

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Florenz, Uffizien — Auf Holz, H. 0,79, B. 1,15

Madonna mit dem Kinde, Antonius dem Abt und Johannes

Madonna with the Child, St. Anthony Abbot and St. John — Um 1505 — La Vierge avec l'enfant, St-Antoine et St-Jean

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Antwerpen, Museum — Auf Leinwand, H. 1,45, B. 1,83

Papst Alexander VI. und Jacopo Pesaro vor dem heiligen Petrus

Pope Alexander VI. presenting Jacopo Pesaro to St. Peter — 1502—1503 — Présentation de Jacques Pesaro à St-Pierre par le pape Alexandre VI

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 0,67, B. 0,84

The Gipsy Madonna — Die Zigeuner-Madonna — La Vierge avec l'enfant

Um 1502—1503

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,32

Maria mit dem Kinde und den Heiligen Stephanus, Ambrosius und Mauritius

Madonna with Child and the SS. Stephen, Ambrose and Maurice

Um 1503

La Vierge avec l'enfant et Sts-Etienne Ambroise et Maurice

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Wien, Hofmuseum — Auf Holz, H. 1,11, B. 1,38

Madonna mit dem Kind und den Heiligen Stephanus, Hieronymus und Mauritius

Madonna with Child and SS. Stephen, Jerome and Maurice — Nach 1503 — La Vierge avec l'enfant et Sts-Etienne, Jérôme et Maurice

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,86, B. 1,30

Madonna mit dem Kind und den Heiligen Ulfus und Brigitta

Madonna with St. Ulfus and Bridget — Um 1503—1505 — La Vierge avec l'enfant, St-Ulphe et Ste-Brigitte

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Venedig, Sa. Maria della Salute | Auf Leinwand, H. 2,75, B. 1,70

Der heilige Markus mit den Heiligen Sebastian, Rochus (r.), Cosmas und Damian

St. Mark between SS. Roch, Sebastian, Cosmas and Damian | Um 1504 | St-Marc et Sts-Sébastien, Roch, Cosme et Damien

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 1,38, B. 1,915

Madonna mit dem Kind und vier Heiligen

Madonna with Child and four Saints — Um 1505 — La Vierge avec l'enfant et quatre Saints

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 0,52, B. 0,51

Der kleine Tamburinschläger

The little Tambourine Player

Um 1505

Le petit tambour

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Holz, H. 0,81, B. 1,00

The Madonna with the Cherries

Die Kirschenmadonna

Um 1505—1506

La Vierge aux cerises

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Cobham Hall, Earl of Darnley — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,44

Bildnis eines Mannes (fälschlich Ariosto genannt)

Portrait of a Man — Um 1505—1506 — Portrait d'homme



* Mailand, Sammlung Crespi — Auf Leinwand, H. 1,20, B. 0,98

Bildnis einer Frau (Caterina Cornaro?)

Portrait of a Lady — Um 1505—1506 — Portrait de femme

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Florenz, Galerie Pitti

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 1,22

The Concert

Das Konzert
Um 1506—1508

Un concert

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Venedig, S. Ermagora e Fortunato (S. Marcuola) — Auf Holz

Das Christkind zwischen den Heiligen Katharina und Andreas

The Christ child between SS. Catherine and Andrew — Um 1508 — L'enfant Jésus entre Ste-Cathérine et St-André

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Padua, Scuola del Carmine — Fresko

Begegnung von Joachim mit Anna
1511

The Meeting of Joachim and Anna — Le rencontre de Joachim et d'Anne

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

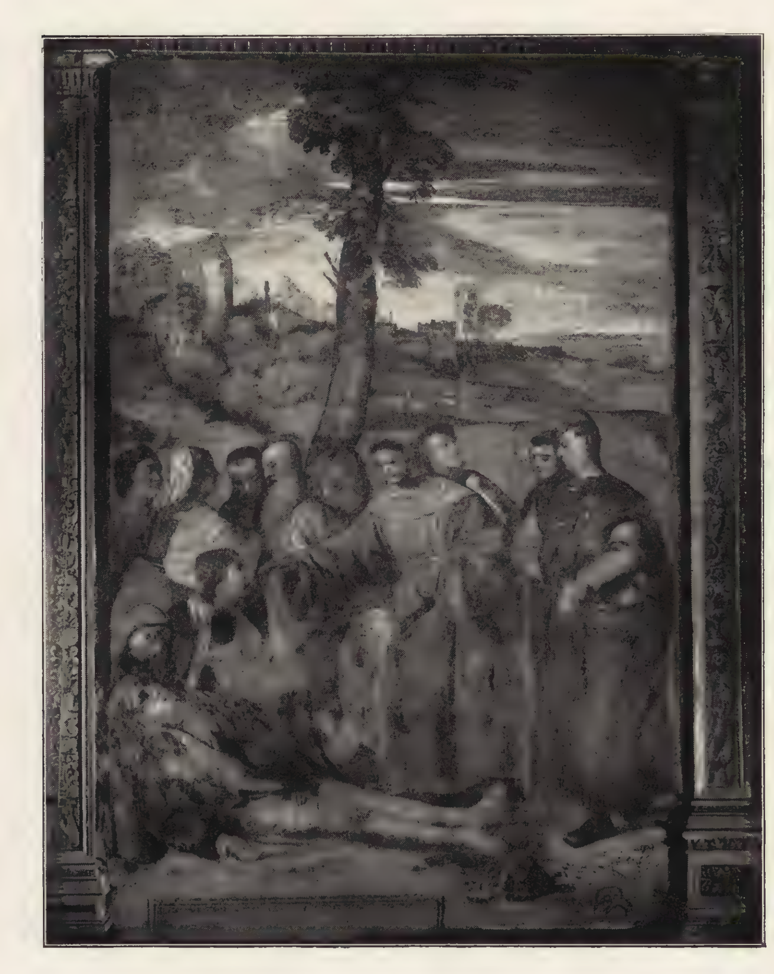


*Padua, Scuola del Santo — Fresko

St. Antonius erweckt eine von ihrem Gatten getötete Frau

The Jealous Husband — 1511 — St-Antoine ressuscitant une femme tuée par son mari

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Padua, Scuola del Santo — Fresko

St. Antonius heilt das abgehauene Bein eines Jünglings

The Youth who cut off his own Leg — 1511 — St-Antoine guérissant la jambe tranchée d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Padua, Scuola del Santo — Fresko

Der heilige Antonius bringt ein neugeborenes Kind zum Sprechen

St. Anthony granting Speech to an Infant — 1511 — St-Antoine faisant parler un nouveau-né

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 1,40

Heilige Familie mit einem anbetenden Hirten

The Holy Family with an adoring Shepherd — Um 1512—1513 — Sainte Famille avec un berger adorant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Pinakothek des Capitols

Die Taufe Christi mit Giovanni Ram als Stifter

Um 1512—1513

The Baptism of Christ with Giovanni Ram as Donor

Le baptême du Christ avec Jean Ram en donateur

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*London, Nationalgalerie | Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,90

Christus erscheint der Maria Magdalena
(„Noli me tangere")
Christ appearing to Mary Magdalen | Um 1512—1513 | Le Christ apparaît à Ste-Marie Madeleine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 1,82

The three Ages — Die drei Lebensalter — Les trois âges de l'homme

Um 1512—1513



*Rom, Galerie Borghese

Auf Leinwand, H. 1,08, B. 2,65

The sacred and profane Love

Himmlische und irdische Liebe
Um 1512—1515

L'amour sacré et l'amour profane

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

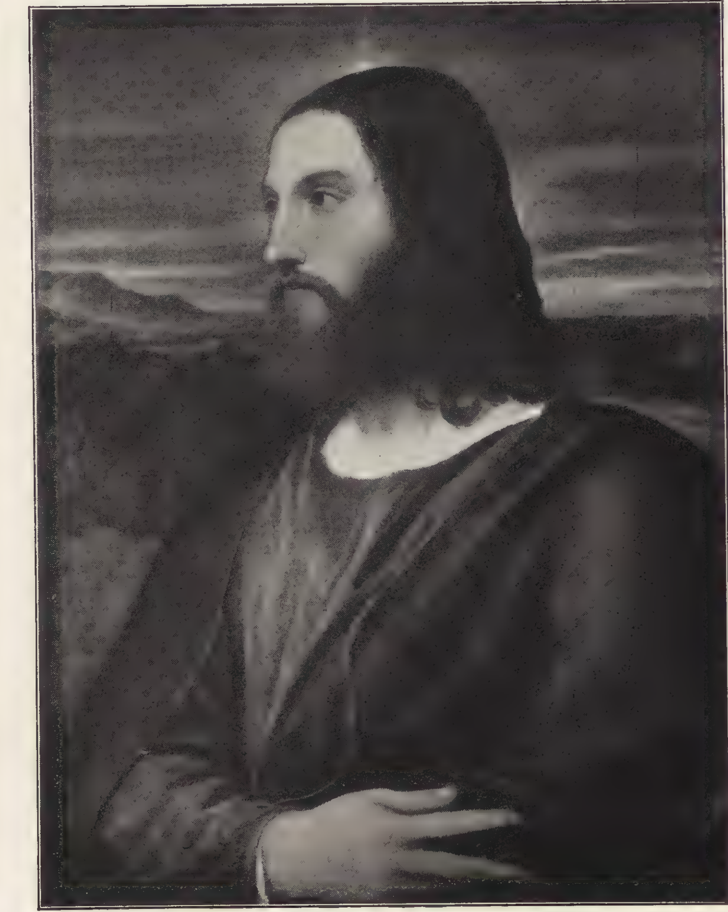


* Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut — Auf Holz, H. 0,19, B. 0,157

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1511—1515 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., München



Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,78, B. 0,55

Bust of Christ — Christus — Buste du Sauveur

Um 1514—1515

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Dresden, Kgl. Galerie — Auf Holz, H. 0,75, B. 0,56

The Tribute Money — Der Zinsgroschen — Le Christ à la monnaie

Um 1514—1515

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Galerie Doria

Die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers

The Daughter of Herodias with the Head of St. John Baptist — Um 1514—1515 — La fille d'Hérodiade avec la tête de St-Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* London, Mr. Benson

Die Tochter der Herodias

The Daughter of Herodias — Um 1514—1515 — La fille d'Hérodiade

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 0,79, B. 0,63

Flora
Um 1515—1516

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Treviso, Dom — Auf Holz

The Annunciation — Mariä Verkündigung — L'annonciation

Um 1515—1517

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,84

The Physician Parma

Bildnis des Arztes Parma
Um 1516—1518

Portrait du médecin Parma

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Venedig, Akademie | Auf Holz, H. 6,90, B. 3,60

Mariä Himmelfahrt (L'Assunta)

The Assumption of the Virgin 1518 L'assomption de la Vierge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,75

Das Venusfest

Venus Worship — 1518 — Offrande à la déesse des Amours

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,75, B. 1,93

A Bacchanal

Ein Bacchanal
Um 1520

La bacchanale

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre

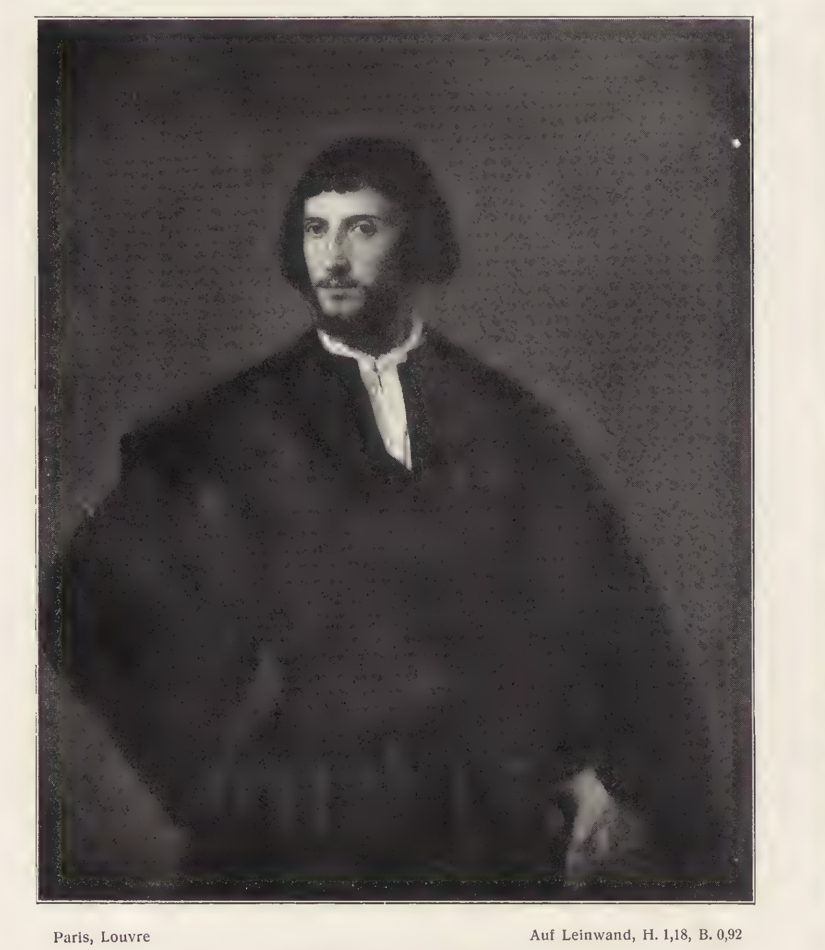
Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,89

Der Mann mit dem Handschuh
Um 1518—1520

The Man with the Glove

L'homme au gant

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

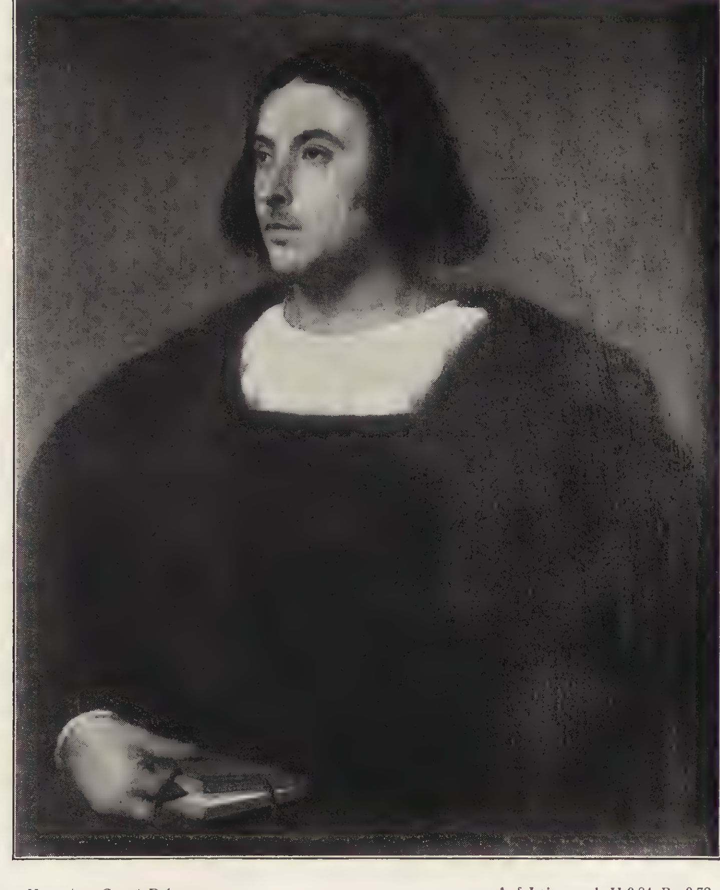


Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,92

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1520 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Hampton Court Palace — Auf Leinwand, H 0,84. B., 0,72

Bildnis eines Mannes (genannt Alexander von Medici)

Portrait of a Man — Um 1518—1520 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von W. M. Spooner & Co., London



*Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,76

Junge Frau bei der Toilette

The Toilet of a young Woman — Um 1520 — La toilette d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Ancona, San Domenico

Auf Holz, H. 3,12, B. 2,05

Maria mit Kind, den Heiligen Franciscus und Blasius und dem Stifter

Madonna with Child, SS. Francis and Blaise and the Donor

1520

La Vierge avec l'enfant, St-François, St-Blaise et le donateur

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 0,736, B. 0,584

Venus Anadyomene
Um 1520—1522



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,73, B. 0,92

Maria mit dem Kinde, St. Johannes und einem Stifter

Madonna and Child with St. John and a Donor — Um 1520—1525 — La Vierge avec l'enfant, St-Jean et un donateur

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Brescia, S. Nazaro e Celso

The Resurrection of Christ — Die Auferstehung Christi — La résurrection du Christ

1522

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Früher Castle Howard, Earl of Carlisle

Auf Leinwand, H. 1,095, B. 0,945

Portrait of a Man

Männliches Bildnis
(Sog. Giorgio Cornaro)
Um 1522—1527

Portrait d'homme



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,48, B. 2,15

The Entombment — Die Grablegung Christi — La mise au tombeau

Um 1523

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 1,25, B. 0,99

Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua (früher Alfonso d'Este genannt)

Federigo Gonzaga, Margrave of Mantua — Um 1523 — Fédéric Gonzague, margrave de Mantoue

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,85

Bacchus and Ariadne — Bacchus und Ariadne — Bacchus et Ariane

1523

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

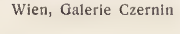


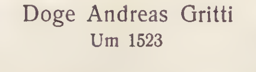
Venedig, Dogenpalast — Fresko

St. Christoph
1523

St. Christopher — St-Christophe

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom





Wien, Galerie Czernin

Doge Andreas Gritti
Um 1523

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Rom, Pinakothek im Vatikan

Auf Holz, H. 3,98, B. 2,63

Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen

Madonna in Glory with six Saints 1523 La Vierge avec six Saints

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,82

Vanitas (Die Vergänglichkeit des Irdischen)

Vanitas — Um 1523—1525 — La Vanité

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



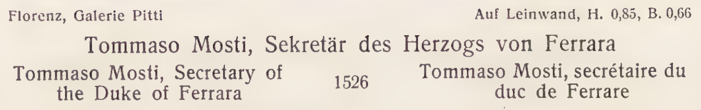
Berlin, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 0,94, B. 0,72

Bildnis eines jungen Mannes

Portrait of a young Man — Um 1523—1525 — Portrait d'un jeune homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 0,85, B. 0,66

Tommaso Mosti, Sekretär des Herzogs von Ferrara

Tommaso Mosti, Secretary of the Duke of Ferrara — 1526 — Tommaso Mosti, secrétaire du duc de Ferrare

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 0,88, B. 0,74

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Um 1523—1525 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Venedig, S. Maria dei Frari

Die Madonna der Familie Pesaro

The Pesaro Madonna 1526 La famille Pesaro aux pieds de la Vierge

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,76

Eleonore Gonzaga, Herzogin von Urbino (genannt: „La Bella“)

Eleonora Gonzaga, Duchess of Urbino — Um 1527 — Léonore Gonzague, duchesse d'Urbin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,86, B. 0,70

Das Mädchen im Pelz (Eleonore Gonzaga?)

A Woman in Fur — Um 1527 — La jeune femme aux fourrures

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,97, B. 0,75

Bildnis einer jungen Frau

Portrait of a young Woman — Um 1527 — Portrait d'une jeune femme

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,67

Venus — Ruhende Venus — Vénus couchée

Um 1527

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Venedig, S. Giovanni e Paolo

St. Petrus Martyr
1528—1530
Kopie des verbrannten Originals
Copy of the original destroyed by fire — Copie de l'original, consumé par le feu



Florenz, Galerie Pitti

Auf Holz, H. 0,85, B. 0,68

St. Magdalen

Die heilige Magdalena
Um 1530

Ste-Madeleine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,57, B. 1,60

Maria mit dem Kinde, der heiligen Agnes und Johannes

Madonna with the Child, St. Agnes and St. John

Um 1530

La Vierge avec l'enfant, Ste-Agnèse et St-Jean

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,84

Die Jungfrau mit dem Kaninchen

Um 1530

The Madonna with the Rabbit

La Vierge au lapin

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



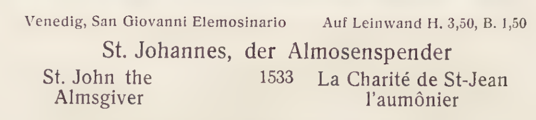
London, Nationalgalerie — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,38

Maria mit Kind, Johannes und Katharina

The Madonna and Child with St. John and St. Catherine — 1533 — La Vierge avec l'enfant, St-Jean et Ste-Cathérine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Venedig, San Giovanni Elemosinario — Auf Leinwand H. 3,50, B. 1,50

St. Johannes, der Almosenspender

St. John the Almsgiver — 1533 — La Charité de St-Jean l'aumônier

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,06

Der Kardinal Hippolyt von Medici

The Cardinal Ippolito de Medici — 1533 — Le cardinal Hippolyte de Médicis

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,92, B. 1,11

Kaiser Karl V. mit seinem Hunde

Charles V and his Dog — 1533 — Charles-Quint avec son chien

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,21, B. 1,01

Allegorie des d'Avalos

Um 1533

Allegory

Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Hofmuseum
Allegory

Allegorie
Um 1533—1535

Auf Leinwand, H. 0,95, B. 1,27
Allégorie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum
Allegory

Allegorie
Um 1533—1535

Auf Leinwand, H. 0,95, B. 1,27
Allégorie

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Verona, Dom

Die Himmelfahrt Mariä

The Assumption of the Virgin Um 1533—1540 L'assomption de la Vierge

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

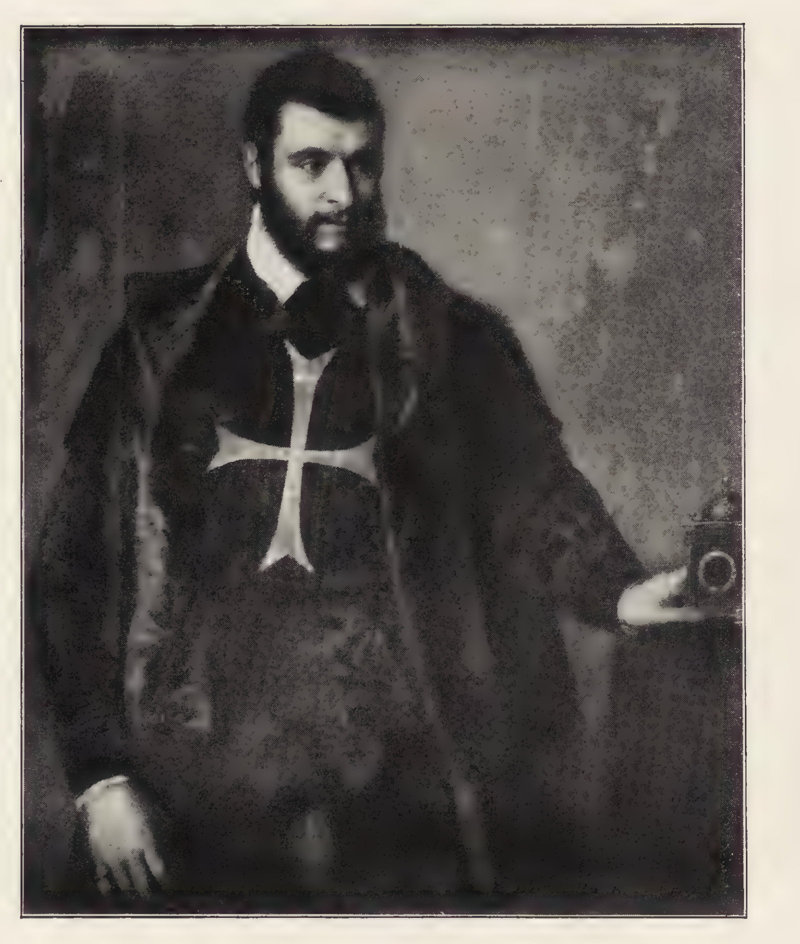


London, Buckinghampalast

Landschaft mit Schafherde

A Landscape with a Flock of Sheep Um 1534 Paysage avec un troupeau de moutons

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,22, B. 1,01

Bildnis eines Malteserritters

A Knight of Malta — Um 1535—1540 — Un chevalier de l'ordre de St-Jean de Malte

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste y Cia., Madrid.



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,64

Isabella d'Este

1534

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,13, B. 1,00

Francesco Maria della Rovere, Herzog von Urbino

Francesco Maria della Rovere, Duke of Urbino — 1537 — François Marie della Rovere, duc d'Urbin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,11, B. 1,02

Eleonore Gonzaga, Herzogin von Urbino

Eleanora Gonzaga, Duchess of Urbino — 1537 — Léonore de Gonzague, duchesse d'Urbin

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Uffizien

Die Schlacht bei Cadore

Alte Kopie einer durch Brand zerstörten Freske

The battle of Cadore — 1537 — La Bataille de Cadore

Copy of a Fresco destroyed by fire — Copie d'une fresque détruite

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



The Battle of Cadore
After the Engraving of Giulio Fontana

Die Schlacht bei Cadore
Nach dem Stich von Giulio Fontana

La bataille de Cadore
D'après la gravure de Jules Fontana



Berlin, Kgl. Museum — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,67

Bildnis des Admirals Giovanni Moro

The Admiral Giovanni Moro — 1538 — L'amiral Giovanni Moro

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,55, B. 1,24

Alfons I., Herzog von Ferrara

Alfonso I, Duke of Ferrara — Um 1537—1538 — Alphonse I, duc de Ferrare

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Venedig, S. Marziale

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,45

Tobias and the Angel

Tobias und der Erzengel Gabriel
Um 1537—1540

L'ange Gabriel et Tobie

Nach einer Aufnahme von C. Naya, Venedig



Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,09, B. 0,80

Francis I

Franz I.
Um 1538—1539

François I

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Venedig, Akademie

Auf Leinwand, H. 3,46, B. 7,95

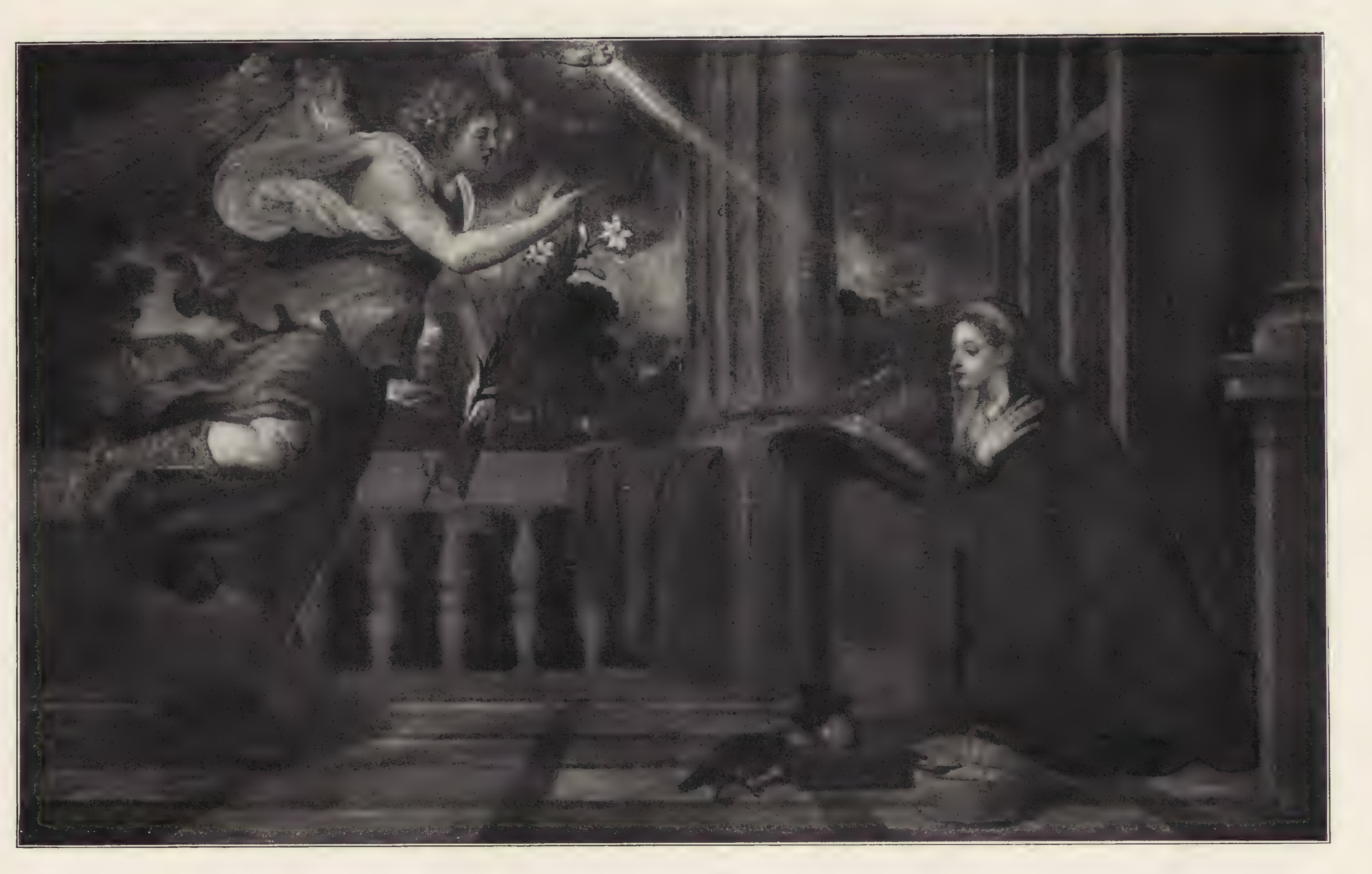
The Presentation of the Virgin in the Temple

Mariä Tempelgang

Um 1538–1540

La présentation de la Vierge au temple

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Venedig, Scuola di San Rocco

The Annunciation — Mariä Verkündigung — L'annonciation

Um 1540

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,90

Filippo Strozzi (?)
Um 1540

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

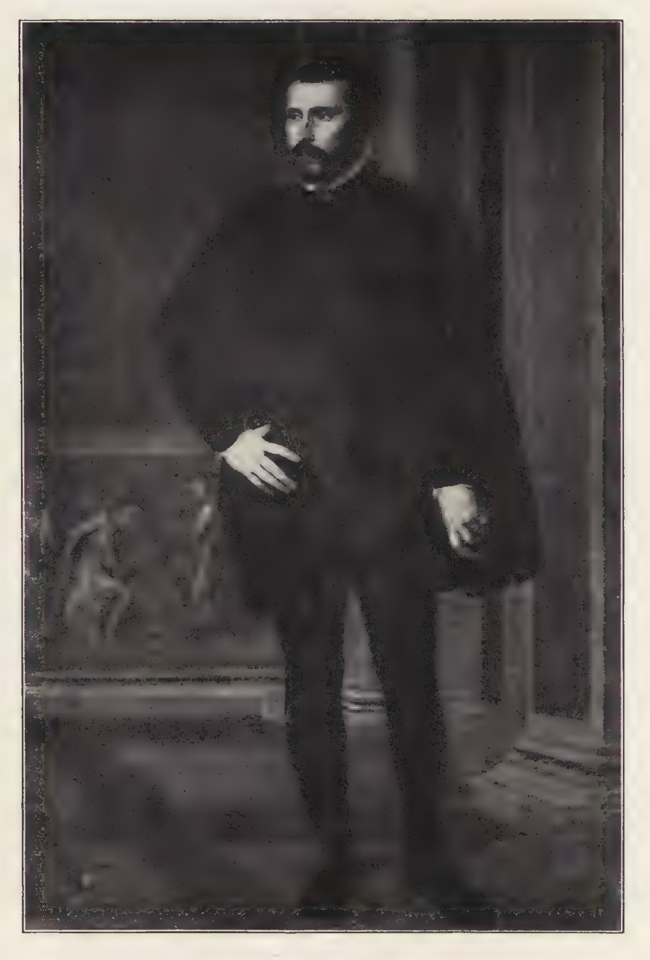


Rom, Palazzo Barberini — Auf Leinwand

Kardinal Bembo

Um 1539—1540

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,76, B. 1,12

Bildnis eines Mannes (Don Diego de Mendoza?)

Portrait of a Man — Um 1540 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2,23, B. 1,65

Ansprache des Generals del Vasto an seine Soldaten

Allocution of the General del Vasto — 1541 — Allocution du général del Vasto à ses soldats

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 1,00, B. 0,74

Katharina Cornaro
1542

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Berlin, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 1,15, B 0,98

Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi

A Daughter of Roberto Strozzi 1542 Portrait d'une fille de Roberto Strozzi

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Urbino, Städtische Galerie — Auf Leinwand, H. 1,63, B. 1,04

The last Supper — Das Abendmahl — La sainte cène

1542—1544



* Urbino, Städtische Galerie — Auf Leinwand, H. 1,63, B. 1,04

The Resurrection of Christ Die Auferstehung Christi La résurrection du Christ

1542—1544

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand H. 2,62, B. 3,60

Ecce homo

1543

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Neapel, Museo nazionale

The Pope Paul III | Papst Paul III. Um 1543 | Le Pape Paul III

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,79

The Pope Paul III — Papst Paul III. — Le Pape Paul III

Um 1543

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand

The Pope Paul III — Papst Paul III. — Le Pape Paul III

1543

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand

Papst Paul III. mit Ottavio und Kardinal Farnese

The Pope Paul III,
Ottavio and Cardinal Farnese

1545

Le Pape Paul III,
Ottavio et le cardinal Farnese

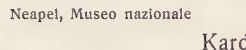
Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

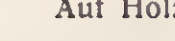


Rom, Galerie Corsini — Auf Holz

Kardinal Alessandro Farnese
Um 1543

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Neapel, Museo nazionale — Auf Holz

Kardinal Alessandro Farnese
Um 1543

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Venedig, Sa. Maria della Salute

Abrahams Opfer

The Sacrifice of Abraham — Um 1543—1544 — Le sacrifice d'Abraham

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Venedig, Sa. Maria della Salute

Kain erschlägt Abel

Cain slaying Abel — Um 1543—1544 — Caïn tuant Abel

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Venedig, Sa. Maria della Salute

David and Goliath David und Goliath David et Goliath

Um 1543—1544



Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Mailand, Brera Auf Holz, H. 2,23, B. 1,35

Der hl. Hieronymus in der Wüste

St. Jerome in the Desert St-Jérôme dans le désert

Um 1550

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,98

The Empress Isabel — Isabella von Portugal — L'impératrice Isabelle de Portugal

Um 1543—1544

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Neapel, Museo nazionale

Auf Leinwand

Danae
Um 1545

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage | Auf Leinwand

St. Sebastian | St. Sebastian | St-Sébastien

Um 1545

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 1,72, B. 1,32

Madonna with Child — Maria mit dem Jesuskinde — La Vierge avec l'enfant

Um 1545

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,08, B. 0,76

Portrait of Pietro Aretino — Pietro Aretino — Portrait de Pierre Arétin

1545

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,90

Bildnis des Antonio Porcia

Portrait of Antonio Porcia Um 1545 Portrait d'Antoine Porcia

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Rom Palazzo Colonna — Auf Leinwand

Bildnis eines Franziskanermönchs (Onufrius Panvinus genannt)

Portrait of a Franciscan Um 1545 Portrait d'un Franciscain

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand

Pier Luigi Farnese
Um 1546

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,57

Giovanni de' Medici (delle bande nere)
1546

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,36, B. 2,20

Venus and a young Man playing the Organ — Venus und der Orgelspieler — Venus et le joueur d'orgue

Um 1546—1548

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Florenz, Uffizien

Auf Leinwand, H. 1,36, B. 1,93

Venus and Cupid — Venus und Amor — Venus et l'Amour

Um 1547

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Serravalle, Dom — Auf Leinwand, H. 4,25, B. 2,12

Die Madonna in der Glorie mit den Heiligen Petrus und Andreas

Madonna in Glory with SS. Peter and Andrew — 1547 — La Vierge en gloire avec St-Pierre et St-André

* Madrid, Prado-Museum

Auf Schiefer, H. 0,69, B. 0,56

Ecce homo
Um 1547

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum

Auf Schiefer, H. 0,68, B. 0,53

Mater dolorosa
1554

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Chantilly, Musée Condé

Auf Leinwand, H. 0,72, B. 0,58

Ecce homo
1547

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum — Auf Holz, H. 0,68, B. 0,61

Mater dolorosa — Mater dolorosa (die Schmerzensmutter) — Mère de douleurs

Um 1548

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Florenz Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,11, B. 0,93

Bildnis eines jungen Engländers

Portrait of a young Englishman Um 1548 Portrait d'un jeune Anglais

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 3,32, B. 2,79

Karl V. bei Mühlberg

Charles V in the Battle of Mühlberg — 1548 — Charles-Quint sur le champ de bataille de Mühlberg

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* München, Alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 2,00, B. 1,18

Portrait of Charles V — Bildnis Karls V. — Portrait de Charles-Quint

1548

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Besançon, Galerie

Nicholas Perrenot Granvella
1548

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



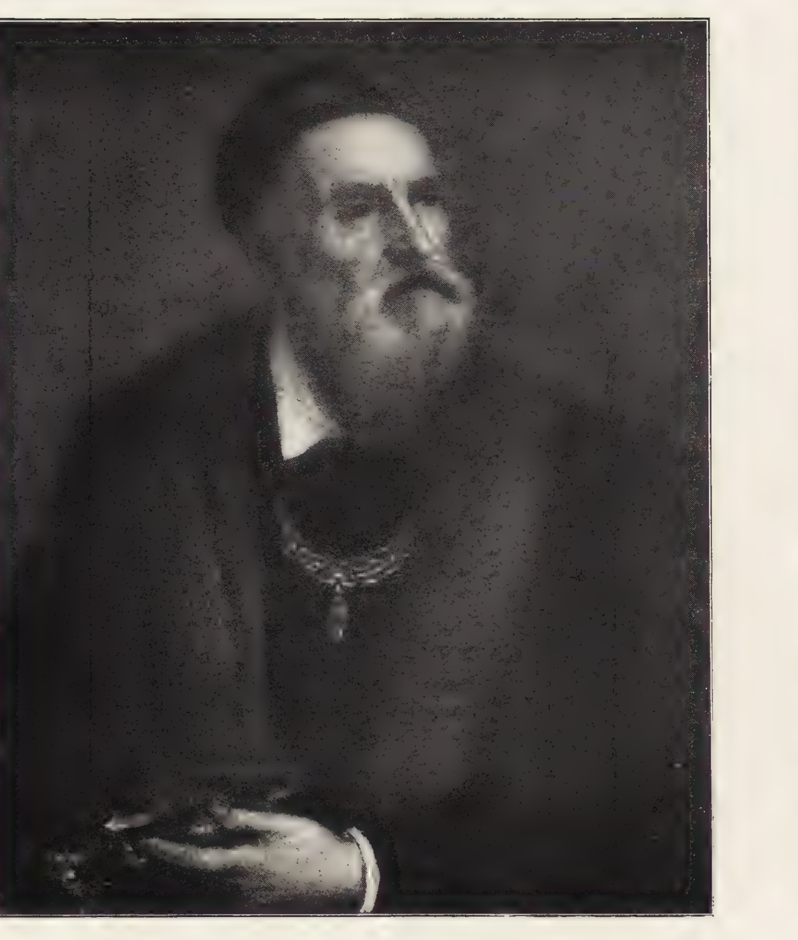
Venedig, Akademie

Auf Leinwand, H. 1,97, B. 1,36

St. John the Baptist | Johannes der Täufer | St-Jean Baptiste

Um 1548—1549

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



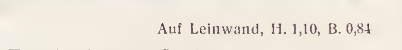


Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 0,77, B. 0,63

Portrait of Titian — Selbstbildnis — Portrait de l'artiste

Um 1550

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,10, B. 0,84

Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen

The Elector John Frederick of Saxony — 1548 — L'électeur Jean Frédéric de Saxe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,53, B. 2,17

Prometheus — Prometheus — Prométhée

1549—1553

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste y Cia., Madrid

Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 2,37, B. 2,16

Sisyphus — Sisyphus — Sisyphe

1549—1553

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste y Cia., Madrid



*Dresden, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,61

Heilige Familie mit Stifterfamilie

The Holy Family with a Family as Donors

Um 1550

La Sainte Famille et une famille de donateurs

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,16, B. 0,92

Benedetto Varchi
Um 1550

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Berlin, Kgl. Galerie

Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,82

Lavinia, the Daughter of Titian — Tizians Tochter Lavinia — Lavinia, fille de l'artiste

Um 1550

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,80

Die Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannes des Täufers

The Daughter of Herodias with the Head of St. John Baptist

Um 1550

La fille d'Hérodiade avec la tête de St-Jean Baptiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,35, B. 0,895

Bildnis einer Dame in rotem Kleide

Portrait of a Lady in red Dress — Um 1550 — Portrait d'une dame en robe rouge

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 0,995, B. 0,87

Junges Mädchen mit einer Vase

Young Girl with a Vase — Um 1550 — Jeune fille avec une vase

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



München, Franz v. Lenbach

Auf Leinwand, H. 0,96, B. 0,75

Philipp II.
Um 1550



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,93, B. 1,11

Philipp II.
Um 1550—1553

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid Prado-Museum

St. Margaret

Die heilige Margarete
Um 1550—1552

Auf Leinwand, H. 2,42, B. 1,82

Ste-Marguerite

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste y Cia., Madrid

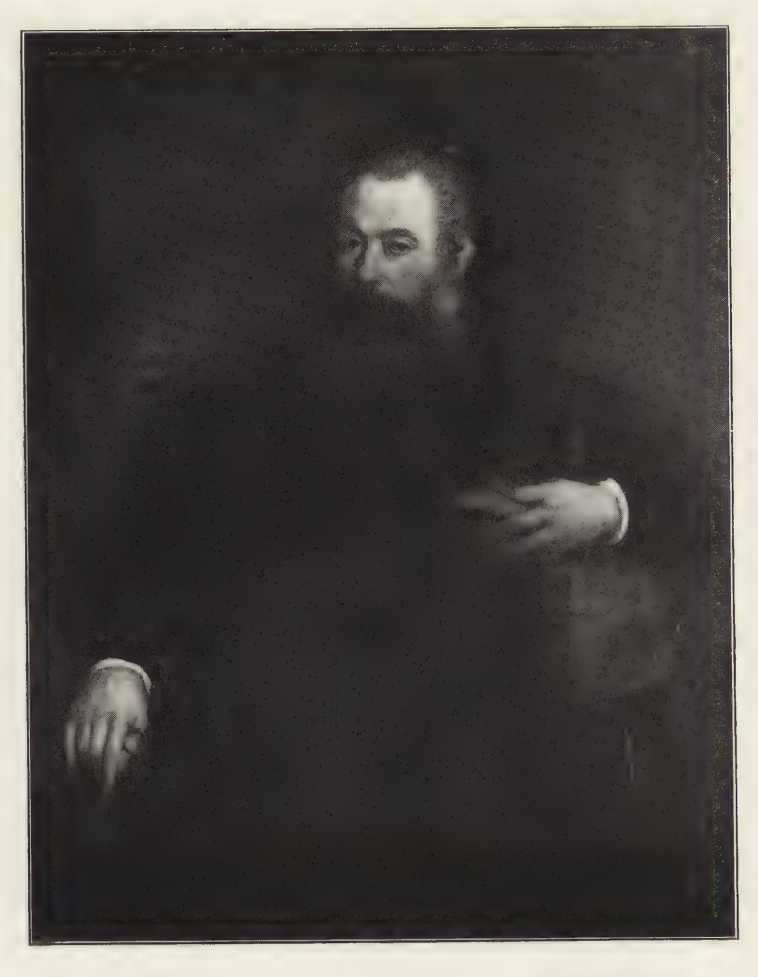


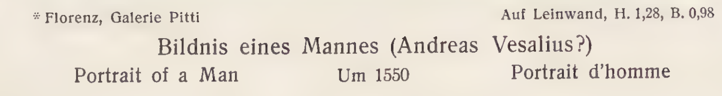
Florenz, Uffizien — Auf Leinwand

Bildnis des Prälaten Beccadelli

Portrait of Beccadelli — 1552 — Portrait du prélat Beccadelli

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,28, B. 0,98

Bildnis eines Mannes (Andreas Vesalius?)

Portrait of a Man — Um 1550 — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Kassel, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 2,23, B. 0,96

The Duke of Atri — Giovanni Francesco Aquaviva, Herzog von Atri — Le duc d'Atri

1552

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand

Philipp II., König von Spanien, als Prinz

Philip II, King of Spain, as Prince — Um 1553 — Philippe II, roi d'Espagne, en qualité de prince

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 1,28, B. 1,78

Danae
1554

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Wien, Hofmuseum

Danae
Um 1554

Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,52

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Danae
Um 1554

Auf Leinwand, H. 1,195, B. 1,87

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Madrid, Prado-Museum | Auf Leinwand, H. 1,86, B. 2,07

Venus and Adonis | Venus und Adonis | Vénus et Adonis

1554

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum Auf Leinwand, H. 3,46, B. 2,40

Der Triumph der Dreifaltigkeit (La gloria)

The Trinity in Glory 1554 La glorification de la Sainte Trinité

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,68, B. 0,62

Christus erscheint Magdalena (Fragment)

Christ appearing to St. Magdalen (Fragment) — Um 1553 — Le Christ apparaissant à Ste-Madeleine (Fragment)

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

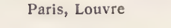


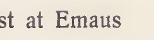
* Dresden, Kgl. Galerie | Auf Leinwand, H. 1,02, B. 0,86

Lavinia as Bride | Lavinia als Neuvermählte | Lavinia en jeune mariée

1555

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München





Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,69, B. 2,44

Christ at Emaus — Die Jünger von Emmaus — Les pélerins d'Emmaus

Um 1555

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Medole bei Brescia, Sa. Maria — Auf Leinwand, H. 2,76, B. 1,98

Christus erscheint seiner Mutter

Christ appearing to his Mother — Um 1555 — Le Christ apparaît à sa mère



* Venedig, Dogenpalast

Der Doge Grimani vor dem Glauben knieend

The Doge Grimani before Faith — 1555 — Le Doge Grimani adorant la Foi

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,80, B. 1,02

St. Jerome — Hieronymus — Saint-Jérôme

Um 1558—1559

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Venedig, Palazzo Reale (Bibliothek)

Wisdom (Ceiling) — Die Weisheit (Deckengemälde) — La sagesse (Plafond)

Um 1559

Nach einer Aufnahme von C. Naya in Venedig



London, Bridgewater-Galerie

Auf Leinwand, H. 1,905, B. 2,07

Diana and Actaeon

Diana und Actäon

1559

Diane et Actéon



* London, Bridgewater-Galerie — Auf Leinwand, H. 1,905, B. 2,071

Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto

Diana discovering the Fault of Calisto — 1559 — Diane découvrant la faiblesse de Calisto

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,82, B. 2,01

Diana entdeckt den Fehltritt der Kallisto

Diana and Calisto — 1559 — Diane découvrant la faiblesse de Calisto

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,37, B. 1,75

The Entombment — Die Grablegung Christi — La mise au tombeau

1559

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

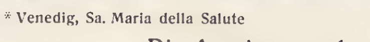
* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,00, B. 1,16

The Entombment — Die Grablegung Christi — La mise au tombeau

Um 1559

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



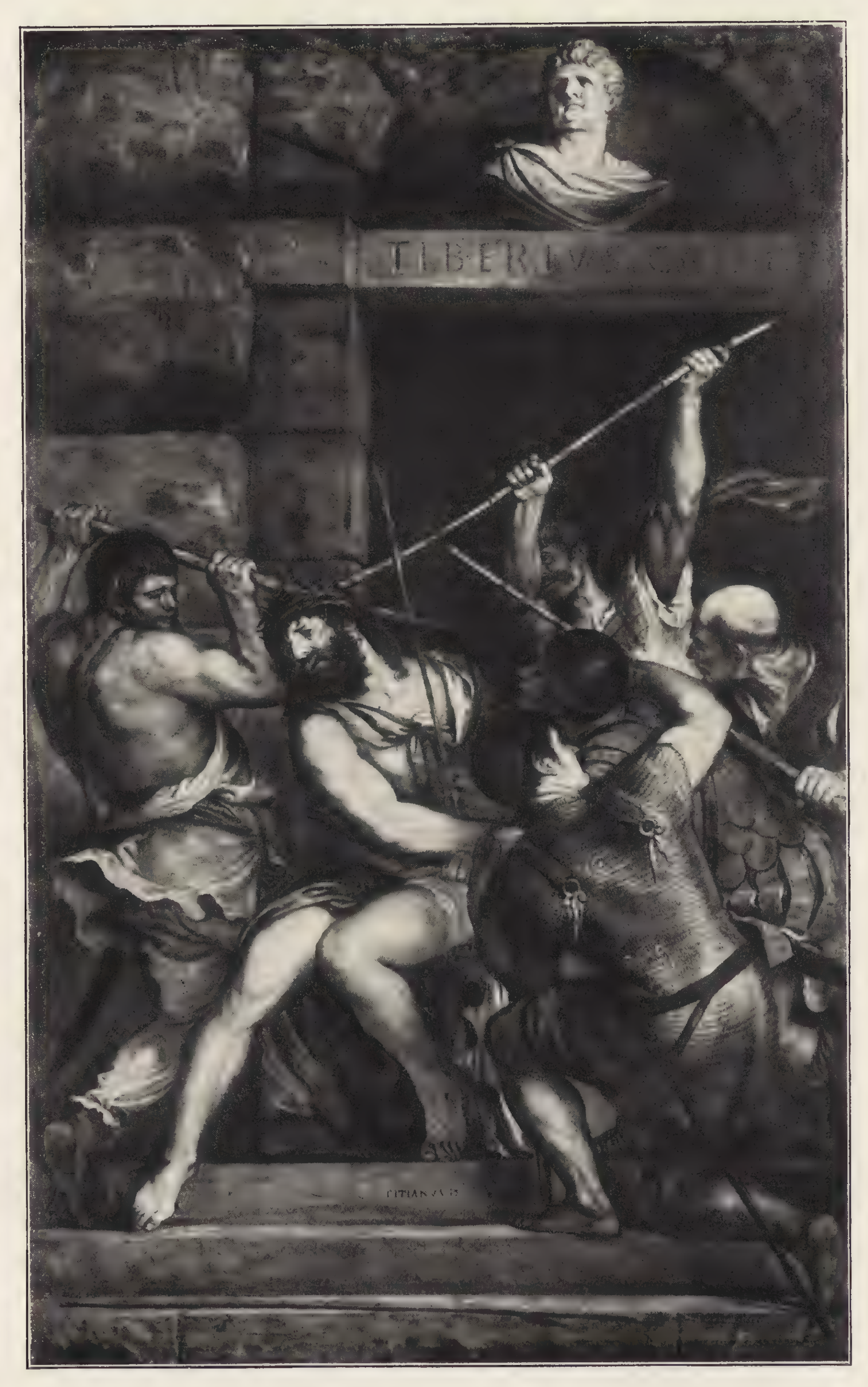


* Venedig, Sa. Maria della Salute — Auf Leinwand, H. 5,00, B. 2,50

Die Ausgiessung des hl. Geistes

The Descent of the Holy Spirit — Um 1560 — La descente du Saint-Esprit

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



*Paris, Louvre — Auf Holz, H. 3,03, B. 1,80

Christus mit Dornen gekrönt

The Crowning with Thorns — Um 1560 — Le Christ couronné d'épines

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,77

Christus und Simon von Kyrene

Christ and Simon of Cyrene Um 1560 Le Christ et Simon le Cyrénéen

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 0,98, B. 1,16

Christus und Simon von Kyrene

Christ and Simon of Cyrene Um 1560 Le Christ et Simon le Cyrénéen

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Boston, Gardner-Museum | Auf Leinwand, H. 1,76, B. 2,04

The Rape of Europe | Der Raub der Europa | L'enlèvement d'Europe

Um 1559—1562

Nach einer Aufnahme von Thomas E. Marr, Boston. Copyright 1904.



* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 1,96, B. 3,85

Jupiter and Antiope

Jupiter und Antiope
Um 1560

Jupiter et Antiope

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Maniago, Casa Maniago

Auf Leinwand, H. 1,20, B. 1,00

Emilia di Spilimbergo
Um 1560



Maniago, Casa Maniago

Auf Leinwand, H. 1,20 B. 1,00

Irene di Spilimbergo
Um 1560



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 2.40, B. 1,86

The Forbidden Fruit

Der Sündenfall

Um 1560—1565

Le péché originel

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Petersburg, Eremitage | Auf Leinwand, H. 0,965, B. 0,805

Christ blessing | Der Erlöser | Le Christ bénissant

Um 1560—1565

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,83, B. 0,61

Christus mit der Weltkugel

Christ with the Globe — Um 1560—1565 — Le Christ avec le globe

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Venedig, Jesuitenkirche

Auf Leinwand, H. 5,50, B. 3,00

Das Martyrium des hl. Laurentius

Martyrdom of St. Lawrence — Um 1560—1565 — Martyre de Saint Laurent

Nach einer Aufnahme von C. Naya in Venedig



Venedig, San Sebastiano — Auf Holz, H. 1,75, B. 0,90

St. Nicholas of Bari — Der hl. Nikolaus — Saint Nicolas

1563

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,38, B. 1,16

Portrait of a Man — Bildnis eines Mannes — Portrait d'homme

1561

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Ancona, Pinakothek

Christ on the Cross Christus am Kreuz Le Christ en croix

Um 1561

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



London, Wallace Collection

Auf Holz, H. 1,76, B. 1,93

Perseus and Andromeda

Perseus und Andromeda
Um 1562

La délivrance d'Andromède



* Escorial, Refectorium

The Last Supper — Das Abendmahl — La Sainte Cène

1564

Nach einer Aufnahme von J. Lacoste y Cia., Madrid



Rom, Galerie Borghese

Auf Leinwand

The Education of Cupid — Die Erziehung des Amor — L'éducation de l'Amour

Um 1565

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,24, B. 1,045

The Toilet of Venus

Toilette der Venus
Um 1565

La toilette de Vénus

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,98, B. 0,83

Madonna mit dem Kinde und Magdalena

The Madonna with Child and St. Magdalen — Um 1565 — La Vierge avec l'enfant et la Madeleine

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,865

Lavinia als Frau

Lavinia as a married Woman — Um 1565 — Lavinia en femme mariée

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 0,92

Tizians Tochter Lavinia

Lavinia, Daughter of Titian — Um 1570 — Lavinie, fille de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Venedig, S. Salvatore

Auf Leinwand, H. 2,00, B. 3,00

The Transfiguration — Die Transfiguration — La transfiguration

Um 1565

Nach einer Aufnahme von C. Naya in Venedig

Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 0,95, B. 0,79

Ecce homo
Um 1565—1570

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Rom, Galerie Borghese

Auf Leinwand

St. Dominic — Der heilige Dominikus — St-Dominique
Um 1565

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Ragusa, S. Domenico

Magdalena mit dem heiligen Blasius, dem jungen Tobias mit dem Engel und dem Stifter

Um 1560—1570

St. Magdalen with St. Blaise, the young Toby with the Angel and the Donor

Ste-Madeleine avec St-Blaise, le jeune Tobie avec l'ange et le donateur



Turin, Pinakothek

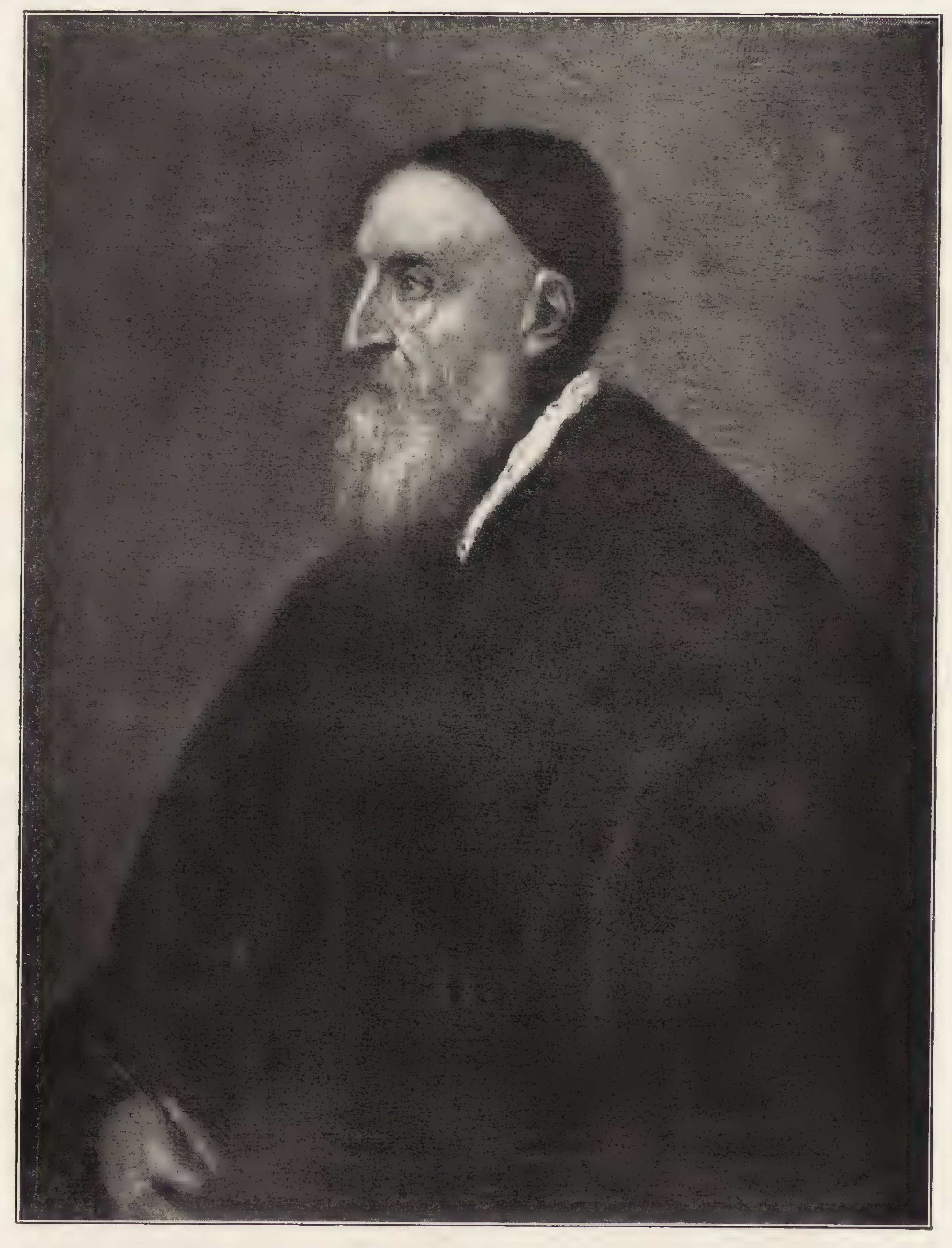
Auf Holz, H. 0,55, B. 0,47

St. Jerome

Der heilige Hieronymus

Um 1560—1570

St-Jérôme



Madrid, Prado-Museum

Auf Leinwand, H. 0,86, B. 0,65

Portrait of Titian

Selbstbildnis

Um 1565—1570

Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Petersburg, Eremitage

Auf Leinwand, H. 1,19, B. 0,98

St. Magdalen — Die büssende Magdalena — Ste-Madeleine

Um 1566

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,25, B. 0,95

Jacopo de Strada
1566

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Hofmuseum

Auf Leinwand, H. 1,54, B. 1,87

Nymph and Shepherd Nymphe und Schäfer Nymphe et berger

Um 1566—1570

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 1,68, B. 1,68

Spanien kommt der Religion zu Hilfe

Religion succoured by Spain — Um 1566—1570 — La Religion secourue par l'Espagne

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Venedig, S. Salvatore — Auf Leinwand, H. 4,00, B. 2,00

The Annunciation — Mariä Verkündigung — L'annonciation

Um 1567

Nach einer Aufnahme von C. Naya in Venedig



* Florenz, Galerie Pitti — Auf Holz, H. 0,93, B. 1,12

The Adoration of the Shepherds — Anbetung der Hirten — L'adoration des bergers

Um 1567

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



München, alte Pinakothek

Auf Leinwand, H. 2,80, B. 1,81

Christ crowned with Thorns Dornenkrönung Christi Le couronnement d'épines

Um 1570—1571

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* London, Mr. Mond — Auf Leinwand, H. 0,74, B. 0,62

Madonna with Child — Maria mit dem Kinde — La Vierge avec l'enfant

Um 1570—1576

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 3,35, B. 2,74

Philipp II. und sein Sohn Ferdinand

Philip II offering Infant Don Fernando to Victory — Um 1571—1575 — Philippe II offrant son fils l'infant Ferdinand à la Victoire

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

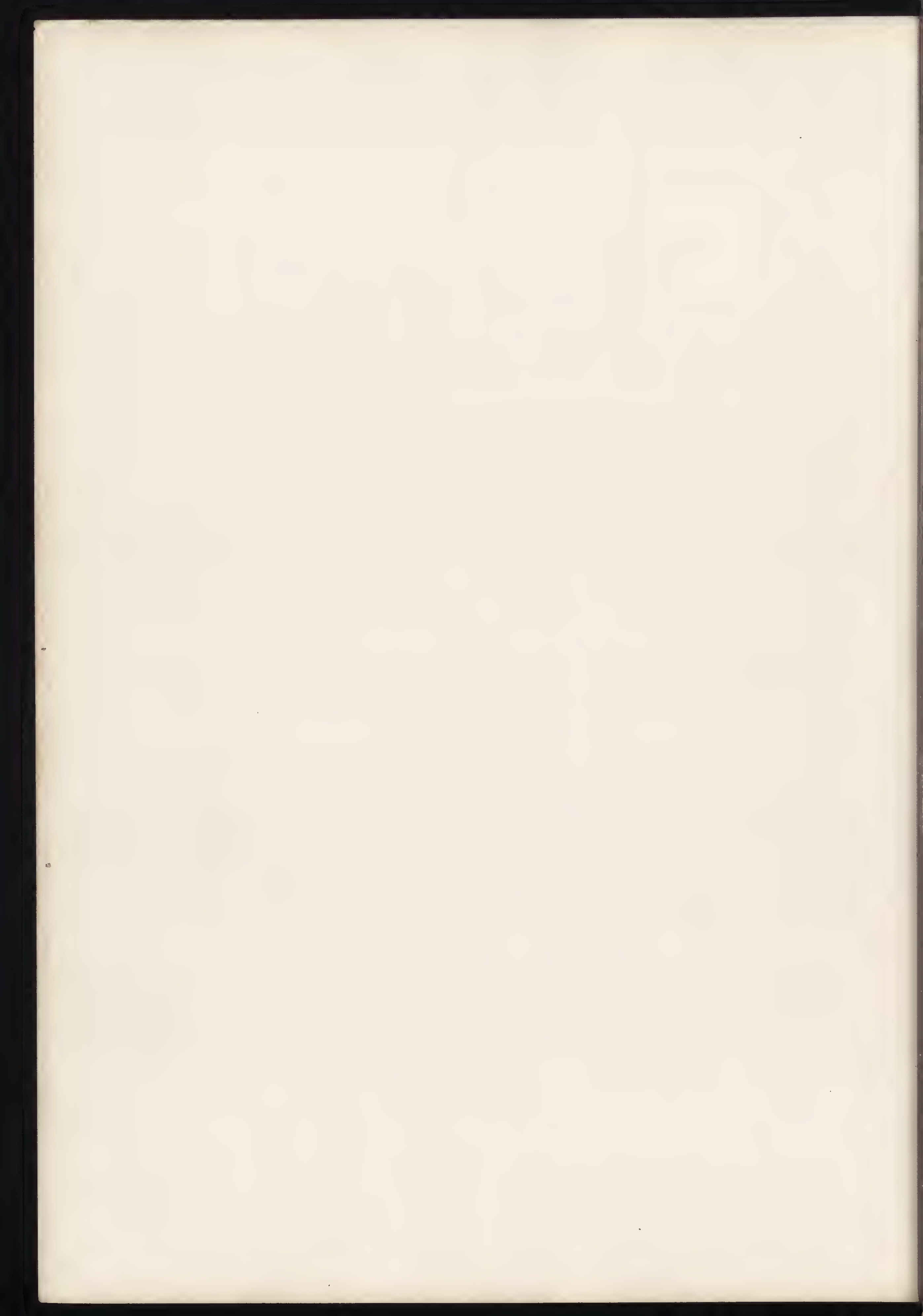


* Venedig, Akademie

Auf Leinwand, H. 3,50, B. 3,95

Pietà
1573—1576

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



ANHANG

KOPIEN, ZWEIFELHAFTE UND UNECHTE GEMÄLDE





*London, William J. Farrer

Anbetung der Hirten

The Adoration of the Shepherds — L'adoration des bergers

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 0,87, B. 0,76

Maria mit dem Kinde

Madonna with Child — La Vierge avec l'enfant

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 0,81, B. 1,08

The Holy Family — Heilige Familie — La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, G. Lindsay Holford

The Holy Family — Heilige Familie — La sainte famille

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Glasgow, Corporation Art Gallery

Die Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Hieronymus und Dorothea

The Virgin with Child, St. Jerome and Dorothy

La Vierge avec l'enfant, St-Jérôme et Ste-Dorothée

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Wien, Galerie Liechtenstein — Auf Leinwand, H. 0,65, B. 0,92

Maria mit Kind und den Heiligen Johannes und Katharina

The Madonna with Child, St. John and St. Catherine — La Vierge avec l'enfant, St-Jean et Ste-Cathérine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 0,92, B. 1,29

Die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde

The Madonna and Child with St. Catherine and St. John — Mariage de Ste-Cathérine

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,06, B. 1,37

Die Ehebrecherin vor Christus

The Adulteress before Christ — La femme adultère devant le Christ

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Budapest, G. v. Rath

Die Ehebrecherin vor Christus

The Adulteress before Christ — La femme adultère devant le Christ

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* London, Herzog von Westminster

Die Ehebrecherin vor Christus

The Adulteress before Christ — La femme adultère devant le Christ

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Venedig, Oratorio de' Crociferi

Assunta

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz

Paris, Louvre — Auf Holz, Durchmesser 1,17

Christus zwischen Kriegsknecht und Henker

Christ between a Soldier and an Executioner — Le Christ conduit au supplice

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



* Florenz, Uffizien

Mater dolorosa

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



* Madrid, Prado-Museum Auf Leinwand, H. 1,48, B. 2,17

Venus and the Organ Player Venus und ein Orgelspieler Vénus se récréant avec l'amour et la musique

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



Paris, Louvre — Auf Leinwand, H. 1,17, B. 1,50

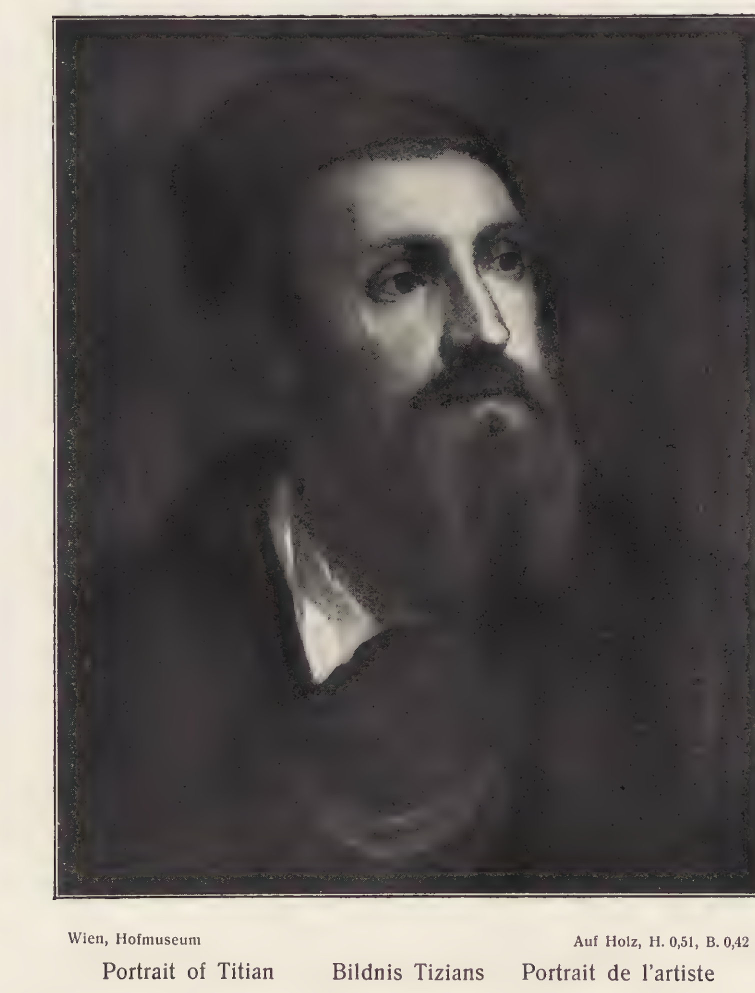
The Council of Trient — Das Konzil von Trient — Le Concile de Trente

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

Florenz, Uffizien

Portrait of Titian   Bildnis Tizians   Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Wien, Hofmuseum   Auf Holz, H. 0,51, B. 0,42

Portrait of Titian   Bildnis Tizians   Portrait de l'artiste

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Windsor, Kgl. Schloss

Tizian und ein venezianischer Senator

Titian and a Venetian Senator — Le Titien et un sénateur vénitien

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



*Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,87

Fabrizio Salvaresio

1558

Nach einer Aufnahme von J. Löwy, Wien



* Venedig, Akademie — Auf Leinwand, H. 1,03, B. 0,89

Bildnis des Jacopo Soranzo

Portrait of Jacopo Soranzo — Portrait de Jacques Soranzo

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



Neapel, Museo nazionale — Auf Leinwand

Charles V — Karl V. — Charles-Quint

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* Florenz, Galerie Pitti — Auf Leinwand, H. 1,12, B. 0,85

Bildnis des Luigi Cornaro

Portrait of Luigi Cornaro — Portrait de Louis Cornaro

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Rom, Pinakothek im Vatikan — Auf Leinwand, H. 1,05, B. 0,89

Doge Niccolò Marcello

Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Rom, Galerie Doria — Auf Leinwand

Bildnis eines Mannes (Jansenius genannt)

Portrait of a Man — Portrait d'homme

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



* Petersburg, Eremitage — Auf Leinwand, H. 1,30, B. 1,15

Kardinal Antonio Pallavicini

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Rom, Galerie Doria — Auf Leinwand

Bildnis eines alten Mannes

Portrait of an old Man — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

* München, alte Pinakothek — Auf Leinwand, H. 1,40, B. 1,18

Bildnis eines venezianischen Nobile

Portrait of a Venetian Nobleman — Portrait d'un noble Vénitien

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,83 B. 0,62

St. Jacobus der Aeltere

St. Jacob the elder — St-Jacques majeur

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



* Wien, Hofmuseum — Auf Leinwand, H. 0,89, B. 0,68

Bildnis eines jungen Geistlichen

Portrait of a young Ecclesiastic — Portrait d'un jeune clerc

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München

Rom, früher Galerie Sciarra

Bildnis dreier Männer und eines Kindes

Three Men and a Child — Portraits de trois hommes et d'un enfant

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)

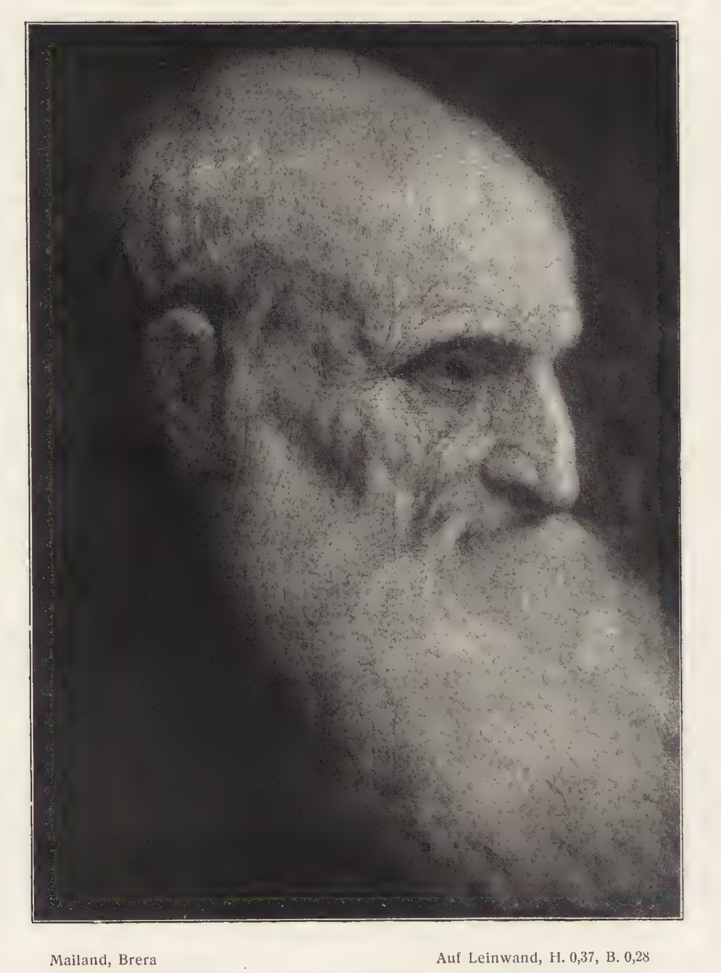


* Florenz, Uffizien — Auf Leinwand, H. 1,18, B. 0,98

Bildnis eines Mannes

Portrait of a Man — Portrait d'homme

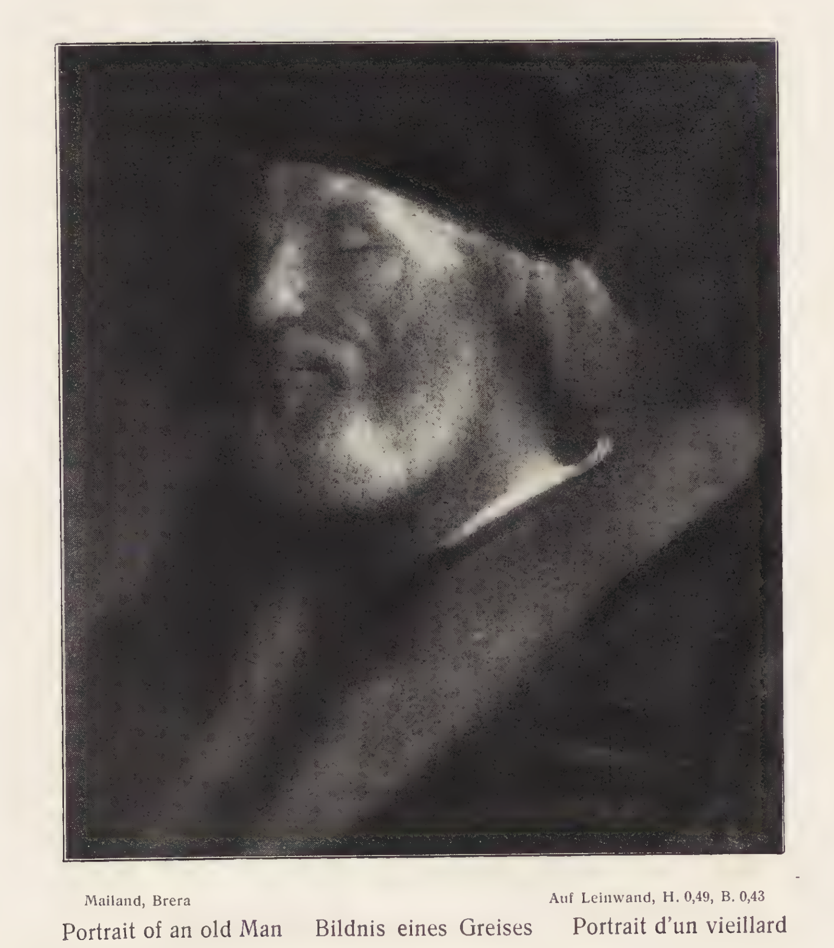
Nach einer Aufnahme von Fratelli Alinari, Florenz



Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 0,37, B. 0,28

Study-Head — Studienkopf — Tête d'étude

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom



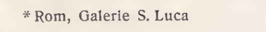
Mailand, Brera — Auf Leinwand, H. 0,49, B. 0,43

Portrait of an old Man — Bildnis eines Greises — Portrait d'un vieillard

Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom

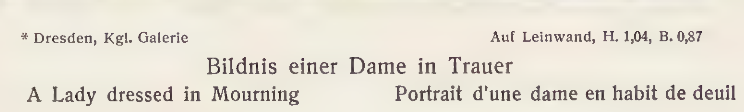
* Rom, Galerie S. Luca

Vanitas



Nach einer Aufnahme von D. Anderson, Rom





* Dresden, Kgl. Galerie — Auf Leinwand, H. 1,04, B. 0,87

Bildnis einer Dame in Trauer

A Lady dressed in Mourning — Portrait d'une dame en habit de deuil

Nach einer Aufnahme von Franz Hanfstaengl, München



Madrid, Prado-Museum — Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,50

Portrait of a Lady — Bildnis einer Dame — Portait d'une dame



* Paris, Leopold Goldschmidt

Isabella d'Este

Nach einer Aufnahme von Braun, Clément & Cie., Dornach (Elsass)



*Berlin, Freiherr v. Lipperheide

Auf Leinwand, H. 1,18, B. 1,075

Laura Dianti (?)
Kopie eines verlorenen Originals

Copy after a lost Original

Copie d'un original perdu



Erläuterungen

(Die Sterne neben dem Aufbewahrungsort der Gemälde verweisen auf diese Erläuterungen)

S. 2. Jacopo Pesaro, der Titularbischof von Paphos, war vom Papste Alexander VI. zum Befehlshaber der venezianischen Flotte im Kriege gegen die Türken ernannt worden und hatte zur Erinnerung daran dieses Bild von Tizian malen lassen. Die Dominikanerkutte, die er trägt, erinnert an seinen geistlichen Stand. Das Banner in seiner Hand zeigt das Wappen der Borgia.

S. 3. Den Beinamen „Zigeuner-Madonna" hat das Bild von der dunkeln Gesichtsfarbe der Maria erhalten. Es zeigt, besonders in der Landschaft, deutlich den Einfluss Giorgiones.

S. 5. Das Wiener Bild ist eine nur wenig veränderte Wiederholung des Bildes S. 4, die wohl unter Tizians Mitwirkung in dessen Werkstatt entstanden ist.

S. 8. Links steht Johannes der Täufer, rechts die heilige Magdalena mit der Salbbüchse, rechts von ihr Paulus, hinter ihm Hieronymus.

S. 11. Die Bezeichnung des männlichen Bildnisses als Ariosto ist unbegründet, da es mit den authentischen Bildnissen des Dichters nicht übereinstimmt. — Das weibliche Bildnis, auch unter dem Namen „La Schiavona" (die Slavonierin) bekannt, soll nach Herbert Cook (Giorgione S. 74 ff.) die frühere Königin von Cypern, Katharina Cornaro, in ihren letzten Lebensjahren darstellen, deren Züge uns durch Gentile Bellini und durch eine Büste überliefert sind. Beide Bilder werden übrigens von Cook für Giorgione in Anspruch genommen.

S. 12. Das „Konzert" hatte bisher immer als ein Werk des Giorgione gegolten, bis es von Morelli, dem Berenson, Gronau u. a. gefolgt sind, für ein Jugendwerk Tizians erklärt wurde. Der „Cicerone", Crowe und Cavalcaselle und H. Cook halten dagegen an der Autorschaft Giorgiones fest. Oben ist ein anderthalb Hand breites Stück Leinwand angesetzt. Nach neueren Untersuchungen ist auch das Stück der Leinwand, auf der sich die Figur des Jünglings links befindet, erst nachträglich angesetzt worden.

S. 15 u. 16. Die ‚Scuola del Santo' in Padua, das Haus der Brüderschaft vom heiligen Antonius, ist mit acht Fresken geschmückt, die Szenen aus dem Leben des Heiligen darstellen. Von den drei von Tizian gemalten stellt die eine (S. 15 links) einen Ehemann dar, der aus Eifersucht eben sein Weib ermordet hat. Im Hintergrunde gewährt der Heilige dem reuigen Mörder Verzeihung und kündigt ihm an, dass die Ermordete wieder zum Leben zurückgekehrt sei. Auf der zweiten Freske (S. 15 rechts) heilt Antonius einen Jüngling, der sich zur Strafe dafür, dass er seine Mutter im Zorn geschlagen, selbst ein Bein abgehauen hat. Auf dem dritten Bilde (S. 16) bringt Antonius ein neugeborenes Kind zum Sprechen, um seinen Vater zu bezeichnen, der mit Unrecht die Tugend seines Weibes verdächtigt hatte.

S. 19. Das Bild ist unter dem Namen „Noli me tangere" bekannt, d. h. nach den Worten der Vulgata, mit denen Christus nach seiner Auferstehung die ihm begegnende Maria Magdalena anredet (Ev. Joh. 20, 17: „Rühre mich nicht an").

S. 21. Das Bild, dessen Deutung rätselhaft ist, hat wahrscheinlich erst im 18. Jahrhundert den Namen „Himmlische und irdische Liebe" erhalten. Nach der Erklärung Wickhoffs (im

Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen Bd. XVI, S. 41 f.) soll die unbekleidete Frau Aphrodite sein, die die ihr gegenübersitzende Medea überredet, ihrer Liebe zu Jason zu folgen.

S. 22. Das Bildnis des jungen Mannes links wird als Studie zu dem Jüngling auf dem Fresko S. 16 betrachtet (die vierte Figur von links aus gerechnet). In der subtilen Durchführung steht das Bild dem „Zinsgroschen" sehr nahe. Auf der Rückseite des Frankfurter Bildes liest man: „Kost 15 ungerisch duc(aten) Anno 1516." Um diese Zeit hat es also wahrscheinlich ein Deutscher in Italien gekauft.

S. 23. Nach Vasari ist der „Zinsgroschen" 1514 für den Herzog Alfons I. von Ferrara gemalt worden, und dieser Zeit gehört das Bild auch nach seinen stilistischen Eigentümlichkeiten an und nicht, wie neuere Forscher glauben, der Zeit um 1508. Auf den Goldmünzen des Herzogs befand sich als Legende das Bibelwort, das der Darstellung zugrunde liegt: „Gebet Gott, was Gottes, und dem Kaiser, was des Kaisers ist."

S. 24. Das Bild in der Galerie Doria ist das Original, das Exemplar bei Mr. Benson in London eine in Tizians Werkstatt ausgeführte Wiederholung, die sich von dem Original durch die Hinzufügung des landschaftlichen Hintergrundes unterscheidet.

S. 26. Das Bild der Verkündigung ist im Auftrage des bischöflichen Vikars Malchiostro für dessen Kapelle in S. Niccolò (Dom) gemalt worden. Der Stifter kniet bescheiden im Hintergrunde am Ende der Halle.

S. 27. Von Wickhoff (Gazette des Beaux-Arts, 3e Pér., Bd. IX, S. 135 s.) wird das Bildnis des Arztes Parma Tizian abgesprochen und für ein Werk des Domenico Campagnola erklärt, von H. Cook dagegen für Giorgione in Anspruch genommen (Giorgione p. 87 f.).

S. 28. Die „Himmelfahrt Mariä" war Tizian 1516 für den Hochaltar der Kirche S. Maria dei Frari bestellt worden und wurde am 20. März 1518 zum ersten Male öffentlich gezeigt. Im Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Bild, um es den schädlichen Einflüssen des Kerzenlichts zu entziehen, in die Akademie gebracht.

S. 29. Für Alfonso I., Herzog von Ferrara, gemalt.

S. 30. Das „Bacchanal" ist ebenso wie das „Venusfest" (S. 29) für den Herzog Alfonso I. von Ferrara gemalt worden.

S. 31. Der „Mann mit dem Handschuh" bildet mit den Bildnissen in Paris (S. 32), Hampton Court (S. 32), Florenz (S. 45) und München (S. 45) eine Gruppe von Halbfiguren, deren gemeinsames Merkmal die Verwendung der Hände zur Verstärkung der Charakteristik ist.

S. 33. Das Bild war in der Galerie König Karls I. unter dem Namen „La maîtresse du Titien" (Tizians Geliebte) bekannt. In neuerer Zeit wurde es auf Herzog Alfonso I. von Ferrara und seine Geliebte Laura Dianti gedeutet. Die Züge des Mannes stimmen aber ebenso wenig mit dem authentischen Bildnisse des Herzogs (s. S. 66) überein, wie die des Mädchens mit denen der Laura Dianti, die Tizian ebenfalls gemalt hat. Von letzterem Bildnis haben sich jedoch nur Kopien erhalten (s. S. 187).

S. 37. Neben dem auferstandenen Christus sind links und rechts oben die Verkündigung Mariä, links unten die Heiligen Nazarus und Celsus mit dem knienden Stifter des Bildes, dem päpstlichen Legaten Altobello Averoldo, rechts unten der heilige Sebastian dargestellt.

S. 38. Die Bezeichnung des Dargestellten als Giorgio Cornaro, Bruder der Katharina Cornaro, ist unberechtigt. Dagegen besteht zwischen diesem Bildnis und dem des Francesco Maria della Rovere (S. 62) eine unverkennbare Aehnlichkeit.

S. 40. Da das Bildnis mit den authentischen des Alfonso von Este nicht übereinstimmt, lässt sich die alte Benennung nicht aufrecht erhalten. Nach Gronau (Tizian S. 84 f.) ist Federigo Gonzaga, Markgraf von Mantua, dargestellt, zu dem Tizian seit 1522 in Beziehungen getreten war.

S. 41. Für den Herzog Alfonso I. von Ferrara gemalt.

S. 43. Als Altarbild für die Kirche S. Niccolò dei Frari in Venedig gemalt, kam das Werk unter Clemens XIV. (1770) nach Rom, wo es vom Papste angekauft wurde. Ursprünglich oben halbrund abgeschlossen, wurde es in Rom viereckig gemacht, damit es als Seitenstück zu Raffaels Transfiguration aufgestellt werden konnte. Die untenstehenden

Heiligen sind von links nach rechts Katharina von Alexandrien, Nicolaus von Bari, Petrus, Antonius von Padua, Franziskus und Sebastian.

S. 46. Das Altarbild der Familie Pesaro befindet sich noch jetzt an demselben Orte, für den es auf Bestellung des Jacopo Pesaro gemalt worden ist, desselben, der bereits dreiundzwanzig Jahre früher bei Tizian jenes Bild bestellt hatte, das ihn ebenfalls vor dem heiligen Petrus darstellt (S. 2), der hier, durch die Schlüssel auf den Stufen gekennzeichnet, vor dem Throne der Madonna steht und auf den unten knienden Jacopo Pesaro blickt. Rechts stehen der Madonna zunächst der heilige Franziskus, der auf Benedetto Pesaro und die übrigen Mitglieder der Familie weist, und im Hintergrunde der heilige Antonius. Der geharnischte Krieger links, der ein Banner mit den Wappen der Borgia und Pesaro erhebt und einen gefangenen Türken hinter sich zieht, deutet auf den Sieg des Jacopo Pesaro über die Ungläubigen.

S. 47—49. Die zuerst von Thausing (Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang XIII, 1878) aufgestellte und allgemein angenommene Hypothese, dass die sog. „Bella“ ein Jugendbildnis der Herzogin Eleonore von Gonzaga sei, die Tizian 1537 noch einmal gemalt hat (S. 63), wird neuerdings in Zweifel gezogen. Abgesehen davon, dass die Aehnlichkeit beider Bilder nur allgemein ist, spricht dagegen, dass die „Bella“ ein Kostüm nach derselben Mode trägt wie die erheblich ältere wirkliche Eleonore von Gonzaga. Unzweifelhaft dagegen ist, dass die „Bella“ dieselbe Person ist, die als Modell zu den Bildern S. 48 und 49 gedient hat. Auch ist soviel sicher, dass die ruhende Venus in den Uffizien für den Herzog Francesco Maria von Urbino, den Gatten der Eleonore von Gonzaga, gemalt worden ist. Crowe und Cavalcaselle setzen die Entstehung der Venus übrigens in dieselbe Zeit (1537) wie die Bildnisse des herzoglichen Paars.

S. 50. Der „Tod des Petrus Martyr“ ist im Auftrage der Brüderschaft vom heiligen Petrus Martyr für dessen Altar in der Kirche S. Giovanni e Paolo gemalt worden, nachdem vorher ein Wettbewerb zwischen Pordenone, Jacopo Palma und Tizian stattgefunden, aus dem letzterer als Sieger hervorging. Wegen einer Reparatur der Kirche im Jahre 1867 war das Bild nebst einem grossen Madonnenbilde Giovanni Bellinis in die Rosenkranzkapelle gestellt worden, wo in der Nacht des 16. August 1867 auf unerklärte Weise Feuer ausbrach, das beide Bilder zerstörte. An der ursprünglichen Stelle in der Kirche befindet sich jetzt eine gute alte Kopie, die unsre Abbildung wiedergibt.

S. 53. Die Heilige, die das Jesuskind hält, ist Katharina. Im Mittelgrunde rechts der heilige Joseph.

S. 55. Der Kardinal Hippolyt von Medici, ein natürlicher Sohn des Giuliano von Medici, war als päpstlicher Legat 1532 an der Spitze von 300 Musketieren nach Wien geschickt worden, um an dem Kriege gegen die Türken teilzunehmen. Zur Erinnerung daran liess er sich in der Tracht eines ungarischen Magnaten malen.

S. 57. Alfons d'Avalos, Marchese del Vasto, war einer der obersten Heerführer Karls V., der von diesem 1532 mit dem Oberbefehl in dem Feldzuge gegen die Türken betraut worden war. Der Ueberlieferung nach soll das unter dem Namen „Allegorie des d'Avalos“ bekannte Bild zur Erinnerung an seinen Abschied von seiner Gemahlin, Maria von Aragonien, gemalt worden sein, die im Vordergrunde links mit einer Kristallkugel, dem Sinnbilde der Vergänglichkeit alles Irdischen, in den Händen sitzt, während sich ihr von rechts die Siegesgöttin, Hymenäus mit einem Blumenkorbe und Amor tröstend nahen. Der Ritter im Hintergrunde trägt jedoch nicht die Züge des Marchese del Vasto. Das Bild fand solchen Beifall, dass Tizian es mehrfach mit Veränderungen wiederholen musste (S. 58).

S. 61. Aus einem Briefe, den die Markgräfin von Mantua, Isabella d'Este, am 6. März 1534 an ihren Gesandten in Venedig richtete, geht hervor, dass die damals Sechzigjährige bei Tizian die Kopie eines Bildnisses aus ihrer Jugendzeit bestellt hatte. Diese Kopie ist nun in dem Wiener Bilde erhalten. Tizian hat die Fürstin jedoch in höherem Alter auch nach dem Leben gemalt, was durch eine Kopie dieses Bildnisses von Rubens (ebenfalls im Wiener Hofmuseum) bezeugt wird. Neuerdings glaubt man, das Original

Tizians in England aufgefunden zu haben. Dieses Bild befindet sich jetzt in Privatbesitz in Paris (s. S. 186).

S. 64 u. 65. Im Jahre 1513 hatte sich Tizian verpflichtet, für den Saal des grossen Rats im Dogenpalaste ein Wandgemälde auszuführen, das eine am 2. März 1508 in der Nähe seines Geburtsorts gelieferte Schlacht darstellen sollte, in der der venezianische Feldherr Bartolomeo Alviano den Kaiserlichen Truppen eine schwere Niederlage bereitet hatte. Trotz wiederholten Drängens wurde das Gemälde jedoch erst in den Jahren 1537—1539 ausgeführt. Bei dem Brande des Dogenpalastes im Jahre 1577 ging es zugrunde. Die Komposition des Ganzen ist uns in dem Stiche von Giulio Fontana erhalten (S. 65). Eine alte Oelkopie in den Uffizien (S. 64) gibt den grösseren Teil des Bildes wieder.

S. 66. Ein Bildnis des Herzogs Alfons I. von Ferrara mit den Insignien des ihm 1528 verliehenen französischen S. Michaelordens war von Tizian als Ersatz eines andern gemalt worden, das dem Kaiser Karl V. auf dessen Wunsch zur Erinnerung an den Herzog geschenkt worden war. Ob das Bildnis in den Uffizien, das Tizian erst 1537, drei Jahre nach dem Tode des Herzogs, ablieferte, mit jenem Bild identisch oder nur eine Kopie ist, lässt sich bei dem Zustande des Bildes nicht entscheiden. Vgl. Justi im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen XV. S. 70—80.

S. 69. Das Bild ist für die ‚Scuola della Carità', die Brüderschaft der christlichen Liebe, gemalt worden, deren Haus jetzt von den Sammlungen der Akademie eingenommen wird. Auf Veranlassung des Herrn Cantalamessa ist es vor einigen Jahren in demselben Raum aufgestellt worden, für den es gemalt worden ist. An zwei Stellen wird der untere Teil durch Türen durchschnitten, auf die Tizian bei der Ausführung des Gemäldes Rücksicht genommen hatte. Für die frühere Aufstellung in einem andern Saale waren die durch die Türen entstandenen Lücken durch ungeschickte Ergänzungen ausgefüllt worden, die auf den älteren photographischen Aufnahmen vorhanden sind.

S. 74. Das von Tizian, wahrscheinlich im Auftrage der Familie, in Gestalt ihrer Namensheiligen gemalte Bild der Katharina Cornaro, Königin von Cypern, ist ein Idealbildnis, das mit ihrem wirklichen Aussehen nicht das geringste gemein hat. Auf der Rückseite des Bildes befindet sich die Inschrift: TITIANI OPVS 1542. Sie ist laut einer Urkunde im geheimen Archiv des Palazzo Pitti am 8. Juli 1773, vermutlich nach dem undeutlich gewordenen Original, wieder nachgemacht worden.

S. 75. Nach der Inschrift ist das Kind zwei Jahre alt. Es ist vermutlich Alfonsina, die Tochter des Roberto Strozzi und der Maddalena de' Medici. Das Bild ist 1878 unmittelbar aus dem Palazzo Strozzi in Florenz in die Berliner Galerie gekommen.

S. 76 u. 77. Die beiden Gemälde in der städtischen Galerie im ehemaligen Palazzo ducale in Urbino, das Abendmahl und die Himmelfahrt Christi, sind nach erhaltenen Urkunden, deren Mitteilung wir dem Konservator der Galerie, Herrn Castracane, verdanken, von den Brüdern der Kongregation des Corpus Domini für eine Prozessionsfahne 1542 bei Tizian bestellt und von diesem im Anfang des Jahres 1544 vollendet worden. Später wurden die Bilder voneinander getrennt, mit Goldrahmen versehen und in der Kirche der Brüderschaft aufgestellt, aus der sie in die Galerie gekommen sind.

S. 78. Das Ecce homo-Bild ist 1543 von Tizian für die Familie d'Anna in Venedig gemalt worden, von der es später der englische Gesandte in Venedig, Sir Henry Wotton, für den Herzog von Buckingham erwarb. Bei der Versteigerung von dessen Sammlung in Antwerpen (1648) kam das Bild durch Vermittlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Oesterreich an Kaiser Ferdinand III. nach Prag, von wo es 1723 nach Wien überführt wurde. Nach Ridolfi soll Pilatus (rechts von Christus) die Züge Pietro Aretinos tragen. Der Reiter mit dem Turban soll Sultan Suleiman der Grosse, der geharnischte Reiter Kaiser Karl V. sein. Letzteres ist jedenfalls unrichtig. In dem Manne, der mit beiden Händen einen Stab hält, soll Tizian sich selbst dargestellt haben.

S. 83 u. 84. Die drei Gemälde: Kain erschlägt Abel, Abrahams Opfer und David und Goliath sind Deckenbilder und waren ursprünglich für die Kirche S. Spirito gemalt, aus der sie später nach der grossen Sakristei von S. Maria della Salute überführt wurden.

S. 91. Der Condottiere Giovanni de' Medici, der Führer „delle bande nere" (der schwarzen Banden) und der Protektor des Pietro Aretino, der sein Sekretär war, starb 1526 an den Folgen einer Schusswunde. Auf Veranlassung Aretinos machte Giulio Romano einen Abguss des Gesichts, und nach dieser Totenmaske hat Tizian das Bildnis für Aretino gemalt, der es später dem Herzog Cosimo von Toscana schenkte.

S. 92. Die „Venus von Madrid", die in Körperlage und -bau mit der Venus in Florenz (S. 93) ziemlich genau übereinstimmt, ist häufig mit verschiedenen Varianten kopiert worden. Eine dieser Kopien befindet sich ebenfalls in Madrid (S. 184).

S. 93. Für den Herzog Francesco Maria von Urbino gemalt. Venus trägt die Züge der Lavinia, der Tochter Tizians.

S. 95. Das Bild „Ecce homo" wurde von Tizian mit nach Augsburg genommen, wo es Kaiser Karl V. erwarb. Später verlangte der Kaiser als Seitenstück eine Schmerzensmutter, die Tizian ebenfalls auf Schiefer malte und 1554 ablieferte. Für Pietro Aretino malte Tizian eine Wiederholung des Ecce homo, die uns wahrscheinlich in dem Bilde in Chantilly (S. 96) erhalten ist. Eine veränderte Wiederholung der Madonna mit gefalteten Händen befindet sich in den Uffizien (s. S. 173).

S. 97. Das Bild dieser Schmerzensmutter wurde gleich den Bildern auf S. 95 von Karl V. besonders geschätzt und befand sich mit jenen bis zu seinem Tode in San Yuste.

S. 98. Nach einer alten, aber anscheinend grundlosen Ueberlieferung soll der Dargestellte Howard, Herzog von Norfolk sein.

S. 99. Von Tizian während seines Aufenthalts in Augsburg (1548) gemalt, zur Erinnerung an den Sieg Karl V. über den Kurfürst Johann Friedrich den Grossmütigen von Sachsen (24. April 1547). Die Rüstung des Kaisers und das Geschirr seines Rosses sind noch erhalten und befinden sich in der Armeria in Madrid.

S. 100. Ebenfalls in Augsburg gemalt, ebenso wie die Bildnisse S. 101 und S. 103 (rechts).

S. 105. Das Bild ist stark restauriert und wahrscheinlich nur teilweise von Tizian selbst ausgeführt. Das Stifterpaar wurde früher irrtümlich für Herzog Alfonso I. von Ferrara und seine Gemahlin Lucrezia Borgia gehalten.

S. 106. Benedetto Varchi (1502—1565), berühmt als Dichter und Geschichtsschreiber, war aus Florenz gebürtig und ein Anhänger der Familie Strozzi. Als Erzieher der Kinder des Filippo Strozzi, den Tizian gemalt hat, lebte er eine Zeitlang in Venedig, und damals hat ihn Tizian porträtiert.

S. 107 u. 108. Das Berliner Bildnis von Tizians Tochter Lavinia, die im Alter von etwa 22 Jahren dargestellt ist, ist das Original von mehreren Wiederholungen, von denen die im Prado-Museum in Madrid (S. 108) am meisten den Anspruch erheben darf, von Tizian selbst oder doch in seiner Werkstatt, wenn auch vielleicht erst in späteren Jahren, ausgeführt zu sein.

S. 113. Dass das übrigens stark übermalte und restaurierte Bildnis rechts den berühmten Anatomen Andreas Vesalius darstellen soll, ist durch nichts beglaubigt.

S. 114. C. Justi hat es (im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen XV. S. 160 ff.) wahrscheinlich gemacht, dass das Bildnis in der Kasseler Galerie, das ohne Grund auf den Marquis del Vasto, Alphons d'Avalos, getauft worden war, den aus Neapel stammenden Herzog von Atri, Giovanni Francesco Aquaviva, darstellt, der sich zu Anfang der fünfziger Jahre des 16. Jahrhunderts in Venedig aufhielt, wo sich die französischen Parteigänger italienischer Herkunft versammelten, um noch einmal einen Versuch zu machen, die spanische Herrschaft in Neapel durch Waffengewalt zu stürzen. Der kleine Amor, der sich mit dem Helm des Herzogs zu schaffen macht, soll darauf hindeuten, dass der Herzog in Paris eine junge Frau zurückgelassen hatte, mit der er erst wenig länger als ein Jahr vermählt war.

S. 116. Eine Darstellung der Danae, zu der sich Zeus als goldener Regen herablässt, hatte Tizian bereits um 1545 für Ottavio Farnese, den Enkel des Papstes Paul III., gemalt (jetzt im Museum in Neapel, s. S. 86). Das Madrider Bild, auf dem an die Stelle des Amor eine alte Dienerin getreten ist, die das herabregnende Gold in ihrer Schürze auf-

fängt, ist für den Prinzen Philipp, den späteren König von Spanien, gemalt worden. Von den Wiederholungen des Bildes sind die in Wien und Petersburg (S. 117) wenigstens aus Tizians Werkstatt unter seiner Beihilfe hervorgegangen.

S. 118. Für Philipp II. von Spanien gemalt. Von dem Bilde gibt es mehrere Wiederholungen, deren beste sich in der Londoner Nationalgalerie befindet.

S. 119. Der Triumph der Dreifaltigkeit oder „das letzte Gericht", wie es der Kaiser selbst nannte, ist für Karl V. gemalt worden. Er behielt es bis zu seinem Tode in San Yuste. Die letzten Blicke des Sterbenden sollen auf diesem Bilde geruht haben. Oben thronen Gottvater und Christus, und links steht etwas tiefer die heilige Jungfrau und legt Fürbitte für die Sünder rechts ein, an deren Spitze Karl V. im Sterbekleide kniet, hinter ihm die Kaiserin, dann Maria von Ungarn, Philipp II. und seine Schwester. Im unteren Teile sieht man Moses mit den Gesetzestafeln, über ihm Noah mit seiner Arche, auf der die Taube mit dem Oelzweig sitzt, und rechts von ihm Magdalena. Links schweben die Patriarchen und Propheten.

S. 120. Die Halbfigur Christi ist das Bruchstück eines Bildes, das, für die Königin Maria von Ungarn gemalt, den auferstandenen Christus vor Maria Magdalena darstellt („Noli me tangere"). Es ist unbekannt, auf welche Weise das Bild verstümmelt worden ist. Pedro de Madrazo fand das Bruchstück im Escorial, wo es als Deckel eines Oelkrugs diente.

S. 121. Das Bild stellt, wie die Uebereinstimmung der Züge mit dem Bilde S. 107 beweist, Tizians Tochter Lavinia dar, wahrscheinlich als Neuvermählte, da der Fahnenfächer in ihrer Rechten nach venezianischer Sitte von Neuvermählten getragen wurde. Lavinia heiratete im Frühjahr 1550 — der Heiratskontrakt ist vom 20. März datiert — den Cornelio Sarcinelli in Serravalle, wo sie bis zu ihrem Tode ihren Wohnsitz behielt. In den Quittungen Sarcinellis über die Zahlung der Mitgift seiner Gattin ist von einem Perlenhalsband die Rede, vielleicht demselben, das Lavinia auf diesem Bilde und auch auf den Bildnissen aus ihrer späteren Lebenszeit (s. S. 149) trägt. Lavinia hat ihrem Vater mehrfach als Modell gedient, so z. B. zu der Venus in den Uffizien (S. 93) und wahrscheinlich auch zu dem Mädchen mit einer Vase in Dresden (S. 109).

S. 124. Das Bild war Tizian am 22. März 1556 vom Dogen Francesco Venier zu Ehren des Dogen Antonio Grimani (1523—1539) für den Dogenpalast bestellt worden und war im Juli schon so weit vorgerückt, dass Tizian eine Abschlagszahlung darauf erhielt. Aus uns unbekannten Gründen blieb es aber in der Werkstatt Tizians bis zu seinem Tode. Erst später wurde es von seinen Schülern vollendet und in der Sala de' Quattro Porte im Dogenpalast aufgestellt, wo es sich noch jetzt befindet. Nach der himmlischen Erscheinung mit Kreuz und Kelch, die den Glauben versinnlicht, ist das Bild unter dem Namen „La Fede" bekannt. Links steht der heilige Markus mit seinem Löwen, der Schutzpatron der Republik.

S. 127—129. Die als Seitenstücke gedachten Bilder „Diana und Actäon" und „Diana und Kallisto" sind von Tizian für König Philipp II. gemalt worden. Philipp V. schenkte sie 1770 dem Marquis von Grammont, der sie nach Frankreich mitnahm. Aus dessen Besitz kamen sie in die Galerie Orléans, und bei deren Versteigerung erwarb sie der Herzog von Brigdewater für 5000 Pfund Sterling. Die Kopien im Prado-Museum in Madrid rühren wahrscheinlich von einem spanischen Maler her. Die etwas veränderte Wiederholung des Kallistobildes in Wien (S. 129) scheint dagegen in Tizians Werkstatt unter dessen Beihilfe entstanden zu sein.

S. 131. Das Wiener Bild der Grablegung Christi ist eine freie Wiederholung des Bildes in Madrid (S. 130), das Tizian für König Philipp II. gemalt hat.

S. 131. Das Bild der Ausgiessung des heiligen Geistes ist ebenso wie die Deckenbilder S. 83 und 84 für die Kirche S. Spirito gemalt und aus dieser nach S. Maria della Salute überführt worden.

S. 132. Das Bild der Dornenkrönung Christi hat sich bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts in der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand befunden und ist dann nach Paris überführt worden. Christus ist in seiner Bewegung dem Laokoon in der bekannten antiken

Gruppe nachgebildet, die Tizian ein lebhaftes Interesse eingeflösst hat. Vgl. die Einleitung. Zehn Jahre später hat Tizian denselben Gegenstand noch einmal in einem in der Komposition verwandten Bilde behandelt, das sich jetzt in München befindet (s. S. 160).

S. 135. Das Bild, das die schlafende Antiope darstellt, der sich Jupiter in der Maske eines Satyrs naht, ist unter dem Namen der „Venus del Pardo" bekannt, weil es sich bis 1624 im Palast Pardo in Madrid befunden hat. Damals erhielt es Karl Stuart, der spätere König Karl I. von England, bei seinem Besuch in Spanien zum Geschenk, und bei dem Verkaufe von dessen Sammlung in London (1650 und 1651) erwarb es der Bankier Jabach in Paris, aus dessen Besitz es in den Louvre kam.

S. 136 u. 137. Die beiden Schwestern Irene und Emilia di Spilimbergo waren die Töchter des friaulischen Edelmanns Adrian von Spilimberg und der Giulia da Ponte, der Tochter des venezianischen Patriziers Giovanni Paolo da Ponte. Nach dem Tode ihrer Mutter und der Wiederverheiratung ihres Vaters wurden die Schwestern im Hause des Grossvaters in Venedig erzogen. Irene entfaltete in der Poesie, in der Musik und auch in der Malerei, in der sie eine Schülerin Tizians war, eine so hohe Begabung, dass ihr plötzlicher Tod — sie starb noch nicht zwanzigjährig am 15. Dezember 1559 — in Venedig allgemeine Trauer hervorrief. Zwei Jahre später (1561) erschien in Venedig ein etwa 200 Seiten starker Band unter dem Titel: Rime di diversi nobilissimi ed eccelentissimi Autori in morte della Signora Irene di Spilimbergo. Unter diesen Trauergedichten befindet sich auch eines von Torquato Tasso. Bald nach ihrem Tode hat sie Tizian aus der Erinnerung gemalt und als Seitenstück dazu das Bildnis ihrer Schwester Emilia. Bei dem Bildnis Irenes bildet eine idyllische Landschaft mit einem seine Herde hütenden Schäfer und einem grasenden Einhorn, dem Sinnbild der Jungfräulichkeit, den Hintergrund, bei dem Bildnis Emilias eine stürmische See, auf der ein Fahrzeug mit den Wogen kämpft. Nach Crowe und Cavalcaselle (Tizian II, S. 609) sollen diese Landschaften darauf hindeuten, „dass Irene (‚die Friedvolle') unangefochten aus der Welt ging, in deren wechselvollem Kampfe Emilia zurückblieb". Wir verdanken die obigen Notizen zum grössten Teil der Freundlichkeit des Grafen Nicolò d'Attimis-Maniago, des jetzigen Besitzers der Bilder.

S. 139. Der „segnende Christus" in Petersburg wurde bei Tizians Tode in seiner Wohnung vorgefunden, wodurch dessen Authentizität verbürgt ist. Das verwandte Wiener Bild (S. 140) scheint dagegen eine Werkstattwiederholung oder Kopie zu sein.

S. 142. Das Altarbild mit dem hl. Nikolaus von Bari ist von dem venezianischen Advokaten Niccolò Crasso für dessen Kapelle in S. Sebastiano gestiftet worden. Nach Crowe und Cavalcaselle (Tizian II, S. 628) wurde es nach einer Zeichnung Tizians von dessen Sohne Orazio und andern Gehilfen des Meisters ausgeführt.

S. 143. Das Bild befand sich früher in der Kirche S. Domenico, für die es Tizian gemalt hatte. Links steht Maria, rechts Johannes und Magdalena. Der heilige Dominicus umklammert das Kreuz.

S. 145. Das „letzte Abendmahl" ist für Philipp II. gemalt worden, wahrscheinlich nach einem älteren Bilde, das Tizian für das Refektorium von S. Giovanni e Paolo gemalt hatte und das dort 1571 bei einem Brande zugrunde ging. Die Wiederholung war für das Refektorium im Escorial bestimmt. Als das Bild dort ankam, erwies es sich für den Raum zu hoch, und es wurde deshalb oben um ein beträchtliches Stück verkürzt, worunter der architektonische Hintergrund arg gelitten hat und das ganze Bild um seine Wirkung gebracht worden ist. Das wird auch durch mehrere alte Kopien bezeugt.

S. 149. Ueber die Bildnisse der Lavinia s. bei S. 121.

S. 155. Jacopo de Strada, ein gelehrter Venezianer, stand seit 1556 im kaiserlichen Dienste in Wien, von wo er öfters zur Erwerbung von Kunstgegenständen nach Italien reiste. Das Bild ist mit Tizians Namen bezeichnet; auch trägt der auf dem Tische liegende Brief die Adresse Tizians.

S. 159. Die „Anbetung der Hirten" gibt wahrscheinlich eine der Kompositionen wieder, die

Tizian für die Kirche in Pieve di Cadore zur Ausführung in Fresko durch einen Schüler entworfen hat. Die Fresken waren vor 1567 vollendet, sind aber im Jahre 1813 zugrunde gegangen. Nach der Anbetung existiert ein Holzschnitt von Boldrini.

S. 161. Das Bild ist charakteristisch für die breite, die Pinselstriche unvermittelt nebeneinander setzende, auf die Fernwirkung berechnete Malweise, die Tizian, ähnlich wie Rembrandt in seinen letzten Lebensjahren angenommen hatte.

S. 162. Das Bild ist zur Erinnerung und zum Dank für den Seesieg bei Lepanto (1571) gemalt. Rechts steht König Philipp II. von Spanien neben dem Altar und hebt seinen zwei Monate nach der Schlacht geborenen Sohn, den Infanten Ferdinand, dem in stürmischem Fluge herabschwebenden Engel entgegen, der dem Kinde die Siegespalme reicht. Links vom Altar kniet ein gefangener Türke. Im Hintergrunde sieht man das Meer mit der brennenden türkischen Flotte.

S. 163. Das Bild der Pietà, wahrscheinlich eines der letzten, an denen Tizian gearbeitet, hat er unvollendet zurückgelassen. Sein Schüler, Jacopo Palma il giovane, vollendete es und stiftete es in die Kirche Sant' Angelo, nachdem er es mit folgender Inschrift versehen: Quod Titianus inchoatum reliquit Palma reverenter absolvit Deoque dicavit opus (Was Tizian angefangen hinterlassen, hat Palma in Ehrfurcht vollendet und Gott geweiht). Zu beiden Seiten der Nische sind die Statuen des Moses und der Hellespontischen Sibylle aufgestellt. An dem Postament der letzteren steht eine Tafel mit den Bildnissen Tizians und seines Sohnes Orazio. Links von der Madonna steht Magdalena, rechts kniet Joseph von Arimathia.

S. 167. Nach Berenson (Venetian painters, 3. Aufl. 1901, S. 123) ist die „Anbetung der Hirten" bei William J. Farrer von Polidoro Lanziani (1515—1565), einem der geschicktesten Nachahmer Tizians.

S. 168. Beide Bilder sind nach Berenson ebenfalls von P. Lanziani.

S. 169. Nach Berenson von P. Lanziani.

S. 171. Die „Ehebrecherin vor Christus" in Wien ist ein unfertiges, vielfach beschädigtes und später aufgebessertes Bild, das Tizians Hand nicht erkennen lässt. Nach der Vermutung von Crowe und Cavalcaselle (Tizian, Deutsche Ausgabe, 1877 II. S. 713) ist es vielleicht die Nachahmung eines verlorenen Tizianischen Bildes von Alessandro Varotari, genannt il Padovanino (1590—1650). Das Bruchstück der Komposition bei G. v. Rath scheint dem Originale Tizians näher zu stehen.

S. 172. Nach Berenson von P. Lanziani.

S. 173. Die „Mater dolorosa" ist eine vermutlich in Tizians Werkstatt entstandene, freie Wiederholung der Schmerzensmutter in Madrid (s. S. 97, vgl. auch S. 95).

S. 174. Eine Schulkopie, die aus dem Bilde in Madrid (S. 92) und dem Bilde in den Uffizien in Florenz (S. 93) kombiniert worden ist. Eine andre Kopie, auf der der Orgelspieler durch einen Lautenspieler ersetzt worden ist, befindet sich in der Dresdener Galerie, eine dritte im Fitzwilliam-Museum in Cambridge.

S. 177. Nach der Inschrift auf dem Wiener Bilde ist der Dargestellte Fabricius Salvaresius, anscheinend ein vornehmer Venezianer, der vermutlich den Orient besucht und von dort den Negerknaben mitgebracht hat. Das Bild ist zwar durch die Inschrift „Titiani opus" als ein Werk Tizians bezeugt, ist aber so stark übermalt, dass Tizians Hand nur noch wenig daran zu erkennen ist.

S. 178. Das Bildnis des Prokurators Jacopo Soranzo ist nach vorhandenen Urkunden 1564 von Tintoretto gemalt worden.

S. 179. Das Bildnis des Luigi Cornaro in Florenz ist von Tintoretto. Auch das Bildnis in der Pinakothek des Vatikans, das angeblich den Dogen Niccolò Marcello (1473—1474) darstellen soll, ist aus dem Werke Tizians zu streichen. Jedenfalls gehört es nicht, wie Crowe und Cavalcaselle behaupten, dem Anfang des 16. Jahrhunderts, also der ersten Stilphase Tizians, an.

S. 180. Da der Kardinal Antonio Pallavicini 1507 in Rom gestorben ist, ist es sehr zweifelhaft, dass Tizian ihn gemalt hat. Das Bild hat sich im Besitze van Dycks befunden.

S. 181. Beide Bildnisse sind von Tintoretto.

S. 182. Nach der scharfsinnigen Vermutung von Crowe und Cavalcaselle gehörten beide Bilder ursprünglich zusammen und sind später aus einem unbekannten Grunde voneinander getrennt und durch Anstücken und Beschneiden im Format verändert worden. Eine alte venezianische Kopie des Bildes, das beide Figuren zusammen darstellt, befindet sich im Berliner Museum (nicht öffentlich ausgestellt). Crowe und Cavalcaselle haben es wahrscheinlich gemacht, dass der Jüngling der junge Ranuccio Farnese ist, der jüngste Sohn des Pier Luigi, eines natürlichen Sohnes des Papstes Paul III. Er war 1542 in Venedig, wo ihn Tizian malte, und führte damals schon den Titel eines Priors, obwohl er erst 11 Jahre alt war. Der ihm gegenüberstehende Mann ist wahrscheinlich sein Lehrer, der Humanist Giovanni Francesco Leoni. Nach der Trennung der beiden Figuren wurde, um ihr Einzeldasein verständlich zu machen, dem Manne ein Stab in die erhobene Rechte, dem Knaben ein Bündel Pfeile in die Linke gegeben. Jener erhielt den Namen „St. Jacobus der Aeltere", dieser wurde als „junger Jesuit" oder (in dem Kataloge von v. Engerth) als „ein junger Geistlicher" bezeichnet.

S. 183. Das Bildnis in den Uffizien soll angeblich den Architekten und Bildhauer Jacopo Sansovino darstellen, was aber in keiner Weise beglaubigt ist. Auch ist das Bild so stark übermalt, dass auch die Urheberschaft Tizians nicht mehr festzustellen ist.

S. 185. Die „Vanitas" (Eitelkeit) in der Galerie S. Luca in Rom ist eine Nachahmung der „Venus bei der Toilette" in St. Petersburg (s. S. 147). Das Bildnis der Dame in Trauer in der Dresdener Galerie wird von Berenson dem Tintoretto zugeschrieben. Woermann (im amtlichen Katalog der Dresdener Galerie) ist geneigt, sich dieser Meinung anzuschliessen, Crowe und Cavalcaselle halten es für ein späteres Schulbild, während Morelli für Tizians Urheberschaft eintritt.

S. 186. Das Bildnis der Isabella d'Este im Besitz von L. Goldschmidt in Paris gilt als das von Tizian gemalte, das Rubens während seines Aufenthalts in Mantua kopiert hat. Diese Kopie befindet sich im Hofmuseum in Wien. Das Original Tizians war um 1627 von Vincenzo Gonzaga von Mantua an König Karl I. von England verkauft worden. Seitdem verliert sich seine Spur. Das Goldschmidtsche Bild wurde in einem englischen Schlosse aufgefunden. (Vgl. auch die Erläuterungen zu S. 61.)

S. 187. C. Justi hat es im Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen XX. S. 183 ff. wahrscheinlich gemacht, dass Tizian auch die Laura Dianti, die Geliebte und spätere Gemahlin des Herzogs Alfonso I. von Este, porträtiert hat. Das Bildnis ist nicht mehr nachweisbar, wohl aber sind einige spätere Kopien davon vorhanden, von denen die von uns wiedergegebene dem Originale am nächsten zu stehen scheint.

Chronologisches Verzeichnis der Gemälde

Aufbewahrungsort und Besitzer der Gemälde

Systematisches Verzeichnis der Gemälde

I. Gemälde religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Heilige — II. Mythologie, Allegorie, Profangeschichte, Verschiedenes — III. Bildnisse: 1. u. 2. Bekannte Personen (Männer, Frauen), 3. u. 4. Unbekannte Personen (Männer, Frauen)

I. Gemälde religiösen Inhalts

1. Altes Testament

2. Neues Testament

III. Bildnisse

1. Bekannte Personen (Männer)

